anxa
86-B
11148

Kü 7735

BEITRÄGE ZUR KUNSTGESCHICHTE
NEUE FOLGE II.

PETER CANDID

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE

DARGESTELLT

VON

DR. PAUL JOHANNES RÉE.

LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1885

fro IV/65
AAz

BEITRÄGE ZUR KUNSTGESCHICHTE

NEUE FOLGE.

II.

PETER CANDID

VON

DR. PAUL JOHANNES RÉE.

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/petercandidseinl00reep

PETER CANDID

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE

DARGESTELLT

VON

DR. PAUL JOHANNES RÉE.

LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1885

Druck von Bär & Hermann in Leipzig

EINLEITUNG.

Der künstlerische Aufschwung Münchens in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts.

Die mächtigen Bewegungen, die dem Mittelalter ein Ende machten, indem sie die Völker aus dumpfem Schlafe zu einem neuen geistigen Leben weckten, brachten in Deutschland eine ganz andere Wirkung hervor als in Italien.[1]) Hier hatte sich neben der Kirche eine der Liebe zum Altertume entsprossene Bildung, der Humanismus entwickelt, der schon früh die neuerwachte Kunst in seine Ideenkreise hineinzuziehen wufste und mit ihr vereint eine Verschwisterung der Antike mit dem Christentume anstrebte. Was noch unausgesprochen, aber in dämmernder Ahnung in dem erhabenen Werke Dantes liegt, das Bewufstsein, dafs es eine höhere Vermittlung der gefühlstiefen christlichen Empfindungs- und Denkungsweise mit der harmonischen Formen- und Gedankenwelt des klassischen Altertumes giebt, spricht mit voller Selbstgewifsheit und lebendiger Überzeugung aus den grofsen Meisterwerken der Renaissance.

[1]) Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus von Georg Voigt. 2. Aufl. 1880. — Die Cultur der Renaissance von J. Burckhardt. 4. Aufl. besorgt von Dr. Ludw. Geiger. 1885. — Deutschlands literarische und religiöse Verhältnisse im Reformationszeitalter etc. von Dr. Karl Hagen. 1841—44. 2. Ausgabe 1868.

Die Erinnerung an die Schönheit der untergegangenen Welt war nie ganz erloschen, selbst in den „finstersten“ Zeiten des Mittelalters lassen sich zahlreiche Spuren einer solchen nachweisen [1]), aber sie war umdüstert, umnachtet und vielfach entstellt, man ahnte mehr die Schönheit, als dafs man sie empfand. Da ergriff plötzlich mit heiliger Glut ein gewaltiger Drang die Gemüter, und ein heifses Sehnen ging durch aller Herzen, sich ganz in das Altertum zu versenken, von dessen einstiger Herrlichkeit gewaltige Trümmerreste zeugten. Je mehr man den Untergang der schönen Kunstwelt beklagte, um so reger und lebhafter wurde der Wunsch, dieselbe wieder neu erstehen zu lassen. Eifrig spürt man allen Resten nach, bedeutende Ausgrabungen werden mit Erfolg betrieben, Anlagen von Antikensammlungen entstehen und ein methodisches Studium der Archäologie beginnt sich zu regen; auch die grofsen Philosophen werden entweder wie Aristoteles aus falscher Hülle befreit oder wie Platon aus der Vergessenheit hervorgeholt, und es erhitzen sich die Gemüter, indem sie für den einen oder den anderen Partei ergreifen; man vertieft sich in die römischen Dichter und Historiker und sucht auch die Gestalten Homers, dem man sich nur mit heiliger Scheu nahte, und zu dessen Verständnis man erst spät gelangte, in der Phantasie lebendig werden zu lassen. Und je tiefer man eindringt, je näher man sich der alten Welt fühlt, um so klarer wird das anfangs noch dunkle Bewufstsein, dafs man selbst ein Nachkomme derselben und wohl berechtigt ist, ihr Erbe zu sein. So kommt in die Bewegung ein patriotischer Zug, der treibend wirkt. Alte Römergestalten, vornehmlich Stoiker, ja auch Griechen wie Pythagoras und Sokrates werden als Muster und Vorbild hingestellt, so harmonisch und in sich abgerundet zu werden wie sie als ein hohes Ziel gepriesen. Es ist dies ein ästhetisches Element, aus dem sich am deutlichsten begreift, wie eng mit dem Humanismus der Trieb nach künstlerischer Gestaltung zusammenhing, und wie fördernd jener auf diese wirken mufste.

Wie aber stand es um die kirchlichen Verhältnisse? Die

[1]) A. Springer, Das Nachleben der Antike im Mittelalter in: Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. Bonn 1867.

liebevolle Hingebung an die alte Welt, deren Ideen mit den herrschenden kirchlichen Ansichten in so schroffem Gegensatze standen, mufsten notwendigerweise den Glauben an die Autorität der kirchlichen Grundsätze und Tradition ins Wanken bringen. Drangen doch die neuen Strömungen bis in die päpstlichen Kreise hinein und bekannten selbst Päpste ziemlich offenherzig ihren Unglauben! Der Gedanke an eine Reformierung lag nahe, aber man gab sich mit dem Bewufstsein zufrieden, sich selbst frei gemacht zu haben, machte seinen Gefühlen in Spottgedichten Luft, meinte jedoch dem Volke den Glauben lassen zu müssen, den man selbst für einen Wahn hielt. Ein solcher Zustand konnte sich auf die Dauer nicht halten, es mufste nach der einen oder der andern Seite hin eine Entscheidung getroffen werden. Ihm wurde ein Ende gemacht durch den gewaltigen Sixtus V., der mit der Liebe zur Antike das energische Streben verband, dem Papsttum wieder seinen alten Glanz und sein früheres Ansehen zu verschaffen, der daher die humanistischen Studien nur insoweit beförderte, als sie dazu dienen konnten, die Macht der Kirche zu festigen und zu stützen. Ihm wie dem Einflusse des neugegründeten Jesuitenordens dankt die katholische Kirche ihre Rettung. Eine eigentliche Durchdringung und Verschmelzung der durch das Studium des Altertums gewonnenen Anschauungen mit den kirchlichen Traditionen fand nicht statt, das gewonnene geistige Gut, von dessen segensreichem Wirken die Kunstwelt ein beredter Zeuge blieb, ging für das Leben verloren. Der Humanismus, der es mit diesem nie recht ernst genommen hatte, war nicht stark genug gewesen, sich in diesem Elemente zu behaupten.

Wie die humanistische Bildung nur das Sondergut einiger Bevorzugten blieb, hie und da an den Universitäten, zumeist an den Höfen gedieh, nicht aber in die Kreise des Volkes drang, so blieb auch die Kunst Italiens im wesentlichen nur eine Kunst der höfischen Kreise. Die Fürsten wetteiferten miteinander, um ihren Thron die angesehensten Humanisten und Künstler zu versammeln, und indem nun letztere von jenen ihre Anregungen empfingen, entfremdeten sie sich mehr und mehr dem Geiste des Volkes.

Wie so ganz anders war es in Deutschland, wohin schon

früh die Samenkörner humanistischer Bildung aus Italien hinübergeweht waren, um hier einen fruchtbaren Boden zu gewinnen. Hier blieb der Humanismus kein bloſses Bildungsmittel, nicht eine Brücke, welche Altertum und Gegenwart verbinden sollte, sondern ward zu einer das ganze Gemütsleben erschütternden Macht, die in demselben eine mächtige Wandlung hervorrief. Der Humanismus Italiens ist von Einseitigkeit nicht frei zu sprechen, selbst die erlauchtesten Vertreter desselben waren doch nur begeisterte Idealisten, die sich wohl in erhabene Ideenkreise hineinlebten, sich in ihnen wiegten, aber zu ihrer Verwirklichung weder die Kraft noch den Mut besaſsen, ja sogar oft, wenn sie ihre Person bedroht sahen, ihre Ideen preisgaben.

Die Ideen des Altertums lebten in ihrem Geiste, die Gestalten desselben waren in ihrer Phantasie lebendig, aber was hatten sie mehr gewonnen als ein schönes Traumbild, das jeder rauhe Stoſs des wirklichen Lebens zerstören muſste!

Auch die Deutschen wuſsten den goldenen Schatz, der in der Antike verborgen lag, zu würdigen, aber da sie dieser Welt ferner standen, nicht durch Kunstwerke unmittelbar auf sie hingewiesen, noch von ermunterndem Ahnenstolze bewegt wurden, so fühlten sie sich auch nicht getrieben, das versunkene Reich wieder zu heben, die klassische Welt von neuem zu beleben.

Indem sie aber die ewigen Wahrheiten der Antike erkannten, muſste auch ihnen der Widerspruch, in welchem diese Welt mit der kirchlichen, die sie beherrschte, stand, in das Bewuſstsein treten. Das aber stimmte sie nicht zu Gleichgültigkeit oder frivolem Spott, sondern regte sie zu tiefem und emsigem Forschen an. An Spöttern hat es freilich nicht gefehlt, man denke nur an Erasmus, aber dieselben haben nicht das ätzende, zersetzende Element der Italiener und sind selbst im Spott von positivem, auf Wahrheit ausgehendem Streben beseelt.

An die Stelle des blinden Autoritätsglaubens trat der Trieb nach Erkenntnis, der Drang nach Wahrheit. Hatte man früher blind geglaubt, so wurde jetzt Kritik geübt, streng und unerbittlich, aber gerecht, nur was vor ihrem Richterstuhle bestehen konnte, bewahrt, alles Übrige verworfen. Die heilige Schrift

wurde aus der Verborgenheit hervorgeholt, und in dem klaren und erwärmenden Lichte, das sie spendete, vermochte das, was man errungen und erarbeitet hatte, weiter zu bestehen und reiche Frucht zu tragen. Was dem Humanismus nicht gelungen war, hat die Reformation vollzogen. Indem Luther das religiöse Bewufstsein von der Zufälligkeit erstarrter Formen befreite und das Gewissen rettete, einte er Altertum und Christentum zu einem kräftigen Bunde.

Eine ähnliche Bewegung und Wandlung fand statt auf dem Gebiete der Kunst, nur nicht so stürmisch und gewaltsam, sondern in langsamer Entwicklung. Nur in einzelnen Künstlergestalten spricht sich klarer und bewufster das Ziel derselben aus. Von einer Renaissance im Sinne der italienischen Kunst, in der das antike Element, wenn auch nicht das Ganze ausmacht, so doch das Wesen bestimmt, kann man in der deutschen Kunst nicht reden, denn diese hat ihren alten Grund bewahrt, und nur auf ihm entwickelt sich gesund und blühend ein neues Kunstleben. Unter dem Einflusse des italienischen Kunstgeistes vollzogen sich in den Formen bedeutende Wandlungen, aber der Grundzug ihres alten Wesens, die mit einer gewissen Derbheit verbundene Kraft und Natürlichkeit ging in den guten Zeiten der deutschen Renaissance nicht verloren.

Die deutschen Künstler konnten sich der mächtig aufblühenden Kunst Italiens nicht verschliefsen. Sie suchten die Stätten, wo sie am glänzendsten ihr Dasein führte, auf, und ohne ihrem eigenen Wesen untreu zu werden, woben sie das, was sie als wirkliche Errungenschaften erkannten, in ihre Werke ein. Zuerst sind es die Maler und Bildhauer, erst später entwickelt sich die Architektur.

Kräftig spürt man den neuen Zug in den Werken eines Dürer und eines Holbein. Beide haben ihr Deutschtum zu wahren gewufst, aber dennoch fühlt man es ihren Werken an, dafs der Geist Italiens es ihnen angethan hat. Ihr Wesen offenbart sich am reinsten in ihren Stichen und Holzschnitten, die uns in ihrer volkstümlichen Frische und Ursprünglichkeit wie Kernworte Luthers anmuten. In der Art, wie sie die Erzählungen der Bibel zur Darstellung brachten, in der Wahl der entlehnten

Stoffe und durch die Hervorkehrung des psychologischen Momentes weisen sie auf die Bahnen hin, welche in Zukunft die Kunst zu wandeln hatte, die erst durch die grofsen Niederländer zu voller Verwirklichung der durch die Reformation gewonnenen Anschauungen und Ideen gelangte.

Auf dem Gebiete der Plastik ist es vornehmlich Nürnberg, wo wir in einer Reihe bedeutender Meister, unter denen der biedere Peter Vischer hervorragt, die sich vollziehenden Wandlungen verfolgen können, die mit denen der Malerei Hand in Hand gingen und zu einem ähnlichen Abschlusse führten.

Die architektonischen Werke sind anfänglich kaum etwas anderes als italienische Bauten auf deutschem Grund und Boden und rühren auch meist von italienischen Baumeistern her.

Erst als der deutsche Geist mit dem italienischen mehr vertraut war, als sich namentlich das italienische Ornament allgemein verbreitet hatte und die niederländische Baukunst ihren Einfluſs mächtig geltend machte, sehen wir, wie auch die heimische Architektur sich wandelt, wie die Formen der Antike die Gotik zu durchdringen bemüht sind, so wie es in reizvoller Weise am Sebaldusgrabe des Peter Vischer geschah.

Der Bann der gotischen Herrschaft wird gebrochen, aber auch die strengen Formen der antiken Kunst werden gelockert, indem sie einerseits durch Einziehungen und Anschwellungen ihre ganze Gestalt verändern, andererseits die verschiedensten Formenelemente, die der Kleinkunst, zumal der Metall- und Ledertechnik entlehnt sind, und unter denen die Kartusche eine wesentliche Rolle spielt, in sich aufnehmen. — Das deutsche Ornament will sprechen, will gleichsam die Funktion verraten, die im Inneren des Baugliedes vor sich geht, während das italienische mehr in spielender Freiheit die Architekturglieder umumspinnt. Das Streben der deutschen Renaissance-Architektur ging darauf hinaus, Konstruktions- und Dekorationsform ineinander zu verschmelzen. Selbst in den entwickeltsten und flottesten Werken derselben klingt das alte Prinzip der Gotik durch, das dem leichteren Sinne des Italieners immer fremd geblieben ist. Das Ziel der deutschen Renaissance ist das volle Ineinanderaufgehen beider Prinzipien; nur diejenigen Werke, in denen sich

das Bemühen, dies zu erreichen, offenbart, können wir als Werke deutscher Kunst und deutschen Sinnes betrachten.

Noch in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts trägt München ganz und gar das Gepräge einer gotischen Stadt. Wilhelm IV.[1]) war auch wenig gesonnen, den neuen Strömungen irgend welchen Eingang zu verschaffen, da er für den Bestand der katholischen Kirche fürchtete. Er hatte anfangs mit einer gewissen Gleichgültigkeit dem Treiben Luthers zugesehen, das er nicht verstand, trat aber, als er die Wirkungen zu spüren begann, mit äufserster Strenge und Schroffheit den reformatorischen Bestrebungen entgegen, unterdrückte mit Grausamkeit alle freieren Regungen und entzog daher jeder humanistischen Bewegung den Boden.

Es fehlte in Bayern nicht an humanistischen Bestrebungen; in Ingolstadt hatten denselben die beiden Juristen Hieronymus von Croaria und Sixtus Tucher dadurch Geltung zu verschaffen gewufst, dafs sie im Jahre 1492 Conrad Celtes an die dortige Hochschule beriefen.

Auch die Lehre Luthers hatte in Bayern unter dem Adel und dem Bürgerstande viele Anhänger gefunden, denn der Verfall der Kirche und zumal das sittenlose Leben des Klerus, machten, das sah jeder ein, eine Reformierung nötig. In den Jahren 1519 und 20 erschienen in München und Landshut Nachdrucke von Werken Luthers, von denen vornehmlich die Schrift: „An den christlichen Adel deutscher Nation“ und einige Predigten über das Leiden Jesu die weiteste Verbreitung fanden.

Durch die eifrigen Bemühungen Ecks wurde den freieren Bestrebungen in Ingolstadt schnell ein Ende gemacht und der Universität eine strenggläubige Richtung gegeben, deren Einfluſs für die evangelische Lehre in Bayern verhängnisvoll wurde.

Der Reichstag zu Worms entschied über ihr Geschick, denn hier hatten die beiden Herzöge Wilhelm und der in Landshut residierende Ludwig beschlossen, den Protestantismus auszurotten und der katholischen Kirche durch Verbesserung des Klerus wieder das alte Ansehen zu verschaffen. Im März des folgen-

---

[1]) Buchner, Geschichte von Bayern 1847. VII. — V. A. Winter, Geschichte der Schicksale der evangelischen Lehre in und durch Baiern etc. 1809.

den Jahres wurde das erste Religionsedikt erlassen, dem viele zum Opfer fielen, 1524 erfolgte das zweite, auf das hin Aventin das Land verlassen mufste und 1528 unter verschärften Bedingungen das dritte Mandat, das den Übertritt bei Todesstrafe verbot. Noch in demselben Jahre wurden 28 Wiedertäufer hingerichtet. Solche Mafsregeln mufsten notwendig die Entwicklung des reformatorischen Geistes hemmen, wenn sie ihn auch nicht zu ertöten vermochten. Welche Lebenskraft er schon in Bayern gewonnen hatte, erhellt deutlich aus dem Umstande, dafs er in den freien Reichsstädten Nürnberg, Regensburg und Augsburg, über welche die Herzöge keine Macht hatten, mächtig um sich griff und feste Wurzeln schlug. In Bayern offenbarte sich am deutlichsten, was Johannes Voigt[1]) von dem Jahrhundert überhaupt sagt, dafs der persönliche Gedanken- und Gemütskreis der Fürsten mehr denn je bestimmend auf die Geschicke der Völker eingewirkt habe.

Vergebens ist das Bemühen des Herzogs, den Klerikerstand moralisch zu bessern, erschreckend sind die Klagen, die in jenen Tagen über denselben laut wurden. Da wandte er sich an den Papst Paul III. und erbat sich von diesem einige Mitglieder des soeben gegründeten Jesuitenordens[2]), und schon 1542 erschienen in Bayern zwei Jesuiten: Petrus Faber und Claudius Jajus aus den Niederlanden, denen 1548 zwei andere folgten: Alphons Salmeron und Peter Canisius, die alle als Lehrer an der Hochschule von Ingolstadt angestellt wurden.

Durch die Jesuiten wurde der Katholizismus in Bayern erhalten und dadurch in Deutschland überhaupt. Sie erklärten, dafs ihr Zweck kein anderer sei, als die Urgestalt der Kirche in ihrer Reinheit und Unverfälschtheit, wiederherzustellen, und weil sie sich den Schein zu geben wufsten, dafs es ihnen damit ernst sei, wo es ihnen im Grunde doch nur um die Erhaltung des Papsttums zu thun war, so wurden ihre Bemühungen, dem Fortschreiten der Reformation Einhalt zu thun, auch von dem

[1]) Johannes Voigt, Fürstenleben und Fürstensitte im 16. Jahrhundert 1835, in Raumers historischer Zeitschrift, Band 6.

[2]) Felix Lipowsky, Geschichte der Jesuiten in Bayern. München 1816. — Heinr. von Lang, Geschichte der Jesuiten in Baiern. München 1819.

glänzendsten Erfolge gekrönt. Darum sagt auch von Lang mit Recht: „Die Jesuiten waren Nebenbuhler des Protestantismus und haben diesem mehr geschadet als Bannflüche, Ketzergerichte und Konzilien, denn sie boten eine evangelische Kirche mit bewahrtem katholischen Glauben".

Einen Augenblick schien es, als sollte der Geist des Luthertums sich dennoch behaupten, denn Wilhelms Nachfolger Albrecht V.[1]), der 1550 den Thron bestieg, war den Neuerungen nicht abgeneigt, unterliefs es, mit Strenge gegen die Bekenner der neuen Lehre aufzutreten, kam vielmehr ihren Wünschen vermittelnd entgegen. Um der immer mehr um sich greifenden Sittenlosigkeit der Priester zu steuern und einem allgemeinen Wunsche gerecht zu werden, bewarb er sich im Jahre 1552 beim Tridentiner Konzil um die Gestattung der Priesterehe, des Abendmahls in beiderlei Gestalt sowie des Essens von Fleischspeisen an Fastentagen, nachdem er schon früher (1555) die zweite der Forderungen auf eigene Hand hin gebilligt hatte. Da das Konzil zum Teil seine Forderungen verwarf, zum Teil ihn an den Papst verwies, so unterhandelte er mit diesem. Diese Verhandlungen führten zu einem ganz unerwarteten Resultate, denn es vollzog sich in dem Verhalten Albrechts ein vollständiger Umschwung. Da der Papst auf zwei seiner Forderungen gar nicht einging und den Gebrauch des Kelches nur bedingungsweise gestattete, stand er von allen weiteren Vermittlungsversuchen ab. Er fühlte, dafs ein weiteres Vorgehen den Bruch mit Rom bedeutete, und vor dieser Konsequenz schrak er zurück. Schon in mehreren Bullen hatte der Papst den Verdacht ausgesprochen, dafs er ein Anhänger der neuen Lehre sei und ihm im Jahre 1563 sogar ein dringendes Ermahnungsschreiben übersandt. Um sich von

[1]) Ferdinand Keck, Das Leben und Wirken Albrecht V. des Grofsmütigen, Herzogs von Bayern 1842. — Einleitung zur Geschichte des bayerischen Herzogs und Kurfürsten Maximilian des Ersten. Hauptsächlich nach den urkundlichen Quellen des königl. geheimen Haus- und Staats-Archives von München von C. M. Freiherr von Aretin 1842. — Moritz Jungermann, Albrecht V. der Grofsmütige, Herzog von Bayern 1843. — Buchner a. a. O. — Einleitung zu W. Schreibers Geschichte des bayerischen Herzogs Wilhelm V. des Frommen, nach Quellen und Urkunden dargestellt. München 1868.

dem Verdachte vollständig zu reinigen, unterliefs er es, mit den Neuerern weiter zu unterhandeln. An die Einführung der lutherischen Lehre hatte er nie gedacht, aber geglaubt, durch ein entgegenkommendes Wesen zwischen den Parteien zu vermitteln. Da seine gerechte Milde, die er hatte walten lassen, der lutherischen Lehre zu gute gekommen war, indem diese viele neue Anhänger gewonnen hatte, der Zustand der katholischen Kirche sich dagegen eher verschlimmert hatte, so verlor er das Selbstvertrauen, verzichtete, um die katholische Religion zu retten, auf jedes weitere selbständige Vorgehen und erwartete nun allein von den Jesuiten, denen er sein volles Vertrauen schenkte, das Heil der Kirche.

Diese hatten im Laufe der Jahre an Zahl bedeutend zugenommen. Im Jahre 1556 waren achtzehn Mitglieder des Ordens in Ingolstadt angelangt, und ihr Ansehen wuchs von Jahr zu Jahr. Hier, wo ihnen Albrecht ein Kollegium mit Kirche erbauen liefs, kam es mehrere Male zu Streitigkeiten mit den weltlichen Lehrern (so 1564 und 1567, die jedesmal zu Gunsten der Jesuiten entschieden wurden), die schliefslich dahin führten, dafs alle Professoren im Jahre 1568 das katholische Glaubensbekenntnis eidlich ablegen mufsten. Drei derselben weigerten sich, darunter der berühmte Appian, den Albrecht vergebens zu halten sich bemühte. Er ging nach Tübingen, wo er 1589 starb. Trotz allem fühlten sich die Jesuiten in Ingolstadt nicht zufrieden, München schien ihnen einen gröfseren Wirkungskreis zu bieten. Hier waren schon im Jahre 1559 vier derselben angelangt und im Augustinerkloster untergebracht, wo sie zum Leidwesen der anderen Lehrer eine Lehrthätigkeit begannen und immer gröfsere Zuhörerscharen um sich sammelten. Durch eine geschickte Methode wufsten sie einen reichen Schatz des Wissens zu geben und lehrten dazu noch unentgeltlich. Ihre Macht wurde immer bedeutender. 1574 wurde das Collegium Gregorianum gegründet und ihrer Leitung übergeben, und vier Jahre darauf entstand das Contabernium St. Michaelis zur Erziehung von Adeligen unter Aufsicht der Jesuiten. Albrecht vertraute ihnen voll und ganz und war froh, dafs durch sie die religiösen Wirren ein Ende nahmen.

Sein Sinn war mehr auf andere Dinge gerichtet, im Grunde

war er Humanist und nicht mit Unrecht hat man seine Zeit die mediceische genannt.

Auf der italienischen Reise, die er nach seiner Vermählung mit Anna, einer Tochter Kaisers Ferdinand I., im Jahre 1546 unternahm, hatte er den Glanz und die Herrlichkeit kennen gelernt, mit denen die verschiedenen Fürstenhöfe durch Kunst und Wissenschaft ausgestattet waren, hatte einen Blick gethan in die wiedergewonnene Welt und mit besonderem Interesse die grofsen Sammlungen und Bibliotheken besichtigt. Hier reifte in ihm der Plan, auch seine Residenz zu einer Kunststadt zu erheben, Gelehrte und Künstler an seinen Hof zu ziehen und Sammlungen aller Art anzulegen. Mit voller Begeisterung ergriff er alle Mittel zur Durchführung seiner Pläne. Zur Ausführung bedeutender baulichen Anlagen und ansehnlicher Kunstschöpfungen kam es nicht, doch liefs er es nicht ganz an künstlerischen Unternehmungen fehlen. Hauptinteresse blieben ihm seine Sammlungen, ihnen zumeist widmete er Zeit und Geld, und wahrscheinlich war es bei den ungeheuren Summen, welche diese Lieblingsneigungen verschlangen, der Mangel an Geld, der ihn von der Ausführung bedeutender Bauten und Kunstwerke abhielt. Dafs er solche geplant, ergiebt sich aus seiner Testamentsverfügung, nach der unter anderem sein Nachfolger Wilhelm verpflichtet wurde, den Jesuiten in München ein Collegium und eine Kirche zu bauen, sowie aus der Inschrift des Ludwigsmaussoleums in der Frauenkirche Münchens, nach der schon Albrecht mit dem Gedanken umgegangen war, seinem grofsen Ahnherrn ein Denkmal zu setzen.

Die von Albrecht angelegten Sammlungen[1]) bilden den Grundstock der heutigen Schatzkammer, der reichen Kapelle, der Bibliothek, des Münzkabinets und des Nationalmuseums. Auch die Gemäldesammlung verdankt ihm ihre Begründung, wennschon er für sie viel weniger that und bei der Anschaffung mehr auf den dargestellten Stoff als auf den künstlerischen Wert sah. Ebensowenig war ihm an wertvollen plastischen Werken gelegen; hauptsächlich liefs er nach Porträten aus dem Alter-

[1]) E. Schaufs, Historischer und beschreibender Katalog der Königlich Bayerischen Schatzkammer zu München 1879.

tume fahnden, wobei er aber durchgängig betrogen wurde, indem die darunter stehenden Namen gefälscht waren. Der im Jahre 1598 von Fickler geschriebene Katalog[1]) der Sammlungen Albrechts weist 3407 Nummen auf, von denen sich die Nummern 1—2205 auf Handzeichnungen, Kupferstiche, Elfenbeinarbeiten, Waffen, Gläser und mancherlei Kuriositäten beziehen, während die anderen 2206—2586 Bronzen und 2587—3407 Gemälde nennen. Bei der Anlage war ihm ein niederländischer Arzt Samuel Quichelberger behülflich, der in einer Schrift vom Jahre 1565 die Grundsätze, nach denen er verfuhr, niedergelegt hat. Die Kunstkammer, die Albrecht für seine Schätze hatte erbauen lassen, ist aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem Antiquarium identisch, dessen Erbauung in eine viel frühere Zeit fällt, als man vordem angenommen hat.

Die Ankäufe der Werke besorgten aufser den Fuggern in Augsburg vornehmlich zwei Männer, die Antiquare Jacopo Strada aus Mantua und Niccolo Stoppio aus Venedig, deren Thätigkeit eingehend in dem Werke Stockbauers: Die Kunstbestrebungen am bayerischen Hofe unter Herzog Albert V. und seinem Nachfolger Wilhelm V. (1874), geschildert ist.

Wie sich aus Steigenbergers Geschichte der Münchener Bibliothek[2]) ergiebt, setzte sich die Bibliothek Albrechts vornehmlich aus den Sammlungen des Hartmann Schedel, des Johann Albert Widmannstadt und des Hans Jacob Fugger zusammen, und zwar entstammten der ersteren die lateinischen und deutschen Werke, der zweiten die hebräischen, syrischen und arabischen Werke und der Fuggerschen Bibliothek die griechischen Handschriften. Bedeutende Gelehrte, wie der Archivar Erasmus Vend, der Hofratspräsident Wiguleus Hund und der Kanzler Simon Eck standen ihm ratend zur Seite.

Eine Beschreibung der Entstehung und Entwicklung des Münzkabinets danken wir Ignatz Streber.[3])

---

[1]) In der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München. Cod. Bav. 2133.

[2]) G. Steigenberger, Historisch-literarischer Versuch von Entstehung und Aufnahme der kurfürstlichen Bibliothek in München 1784.

[3]) In den Denkschriften der Bayerischen Akademie der Wissenschaften vom Jahre 1808; dazu zwei Fortsetzungen in den Jahren 1813 und 1819.

Neben diesen Bestrebungen nimmt Albrecht zumeist darauf Bedacht, seinem Fürstensitze ein würdiges Ansehen zu verleihen. Derselbe glich eher einer Feste als einem Residenzschlosse; ihn in ein solches umzuwandeln, lag in seinem Sinne.[1])

Wir haben nur wenige Nachrichten[2]) über die bauliche Thätigkeit an der Residenz, aber aus ihnen geht hervor, dafs Albrecht mit grofsen Plänen umging.

Die „Neuveste", die an der nordöstlichen Ecke des heutigen Brunnenhofes lag, und von der sich nur ganz unbedeutende Baureste erhalten haben, wurde zwischen 1382 und 1390 erbaut und hatte bis zur Zeit Albrechts nur geringe Erweiterungen erfahren. 1434 hatte Wilhelm III. eine Kapelle errichtet, die Haeutle mit Wahrscheinlichkeit mit der Katharinenkapelle identifiziert, und neben welcher, wie wir hier erfahren, schon zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts die Georgskapelle genannt wird, die unter Wilhelm IV. von dessen Hofarchitekten Leopold Halder[3]) vollendet wurde. Der in dem Haeutleschen Werke gegebene Plan der von Seidel angenommenen zweiten Bauperiode giebt uns ein Bild der ganzen Anlage. Er zeigt uns einen von Gebäuden umgebenen, unregelmäfsigen, von Ecktürmen flankierten Hof, deren südöstlicher ein wenig nach Süden vorgeschoben ist. Das Ganze ist von einem Wassergraben umgeben, über den in verschiedenen Richtungen Brücken führen. Südlich davon lag der Besitz der Franziskaner. Auf ihm erhob sich nach und nach die neue Residenz.

In den herzoglichen Zahlamtsrechnungen ist im Jahre 1552 von einem „Neuen Paw an der Neuveste" die Rede, nach Haeutle wahrscheinlich nordöstlich vom Brunnenhofe. In den Jahren

---

[1]) Von den Bauten Albrechts wird das erste Kapitel in: „Die bildenden Künste am Baierischen Hofe unter Herzog Albrecht V." von Max Zimmermann handeln, wie dieser in der Vorrede seiner Promotionsschrift: „Hanns Müelich und Herzog Albrecht V. von Baiern" (1885) ankündigt.

[2]) Vergl. Chr. Haeutle, Geschichte der Residenz in München. Nach archivalischen Quellen herausgegeben. Leipzig 1883. Text zu der Seidelschen Publikation derselben. — NB. Unsere archivalischen Angaben über den Bau und die Ausstattung der Residenz stammen, wenn keine andere Quelle genannt ist, aus diesem Werke.

[3]) Derselbe war nach Reber: Bautechnischer Führer durch München (1876), ein „entschiedener" Gotiker.

1558—62 werden für einen grofsen Saalbau, dessen Ausführung Wilhelm Oeggel[1]) (Eckl, Oekhl) versah, 8000 fl. verausgabt. Haeutle vermutet, dafs wir es hier nicht mit einem Neubau, sondern nur mit einem teilweisen Umbau des Ostflügels der „Neuveste" zu thun haben und identifiziert den Saal mit dem von Wening[2]) beschriebenen Georgssaale.

Noch unter Albrecht wurde das Antiquarium erbaut, über das er sich im Jahre 1569 folgendermafsen äufserte: „darauf wir von vnserer Neuen vest zue vnserer Bibliotec vnnd Antiquitatibus eine newe behausung erpawet". Dadurch wurde die Brunnenhofanlage geschaffen, an deren nordöstlicher Seite sich ein Bogengang hinzog. 1576 wird in diesem Hofe an dem Brunnen gearbeitet. Wir glauben nämlich, die Notiz bei Westenrieder[3]) „Hanns Reisinger Gieszer von Augsburg thätig beim Brunnen in der Neuen Feste" auf die Thätigkeit am Wittelsbacher Brunnen beziehen zu dürfen, was auch mit einer Angabe Naglers[4]) übereinstimmt.[5]) Auf den Brunnen selbst kommen wir später zu sprechen.

Nagler[6]) und ihm folgend Stockbauer und Reber sprechen noch von einer Hofgartenanlage Albrechts im Osten der Residenz, deren Schilderung wir nach Nagler folgen lassen:

„Der Hofgarten an der neuen Veste war ebenfalls eine Prachtanlage im länglichen Viereck mit Geländern von Mar-

---

[1]) In den Hofzahlamtsrechnungen am meisten gebräuchliche Schreibung.

[2]) Michael Wening, Historico-topopraphica Descriptio. Das ist: Beschreibung desz Churfürsten und Herzogthumbs Ober- und Nidern Bayrn etc. Anno MDCCI.

[3]) Lorenz von Westenrieder, Beiträge zur vaterländischen Historie, München 1790, Band III. Verschiedene Ausgaben und Anzeigen, Künstler, Kunstsachen und Gelehrte, so anders betreffend unter Albert V., Wilhelm V. und Maximilian I. Aus alten Handschriften gezogen.

[4]) G. K. Nagler, Acht Tage in München. Erste Abtheilung: Topographische Geschichte von München und seinen Vorstädten. 2. Auflage 1863. S. 49.

[5]) Dafs die Anlage des Brunnens nicht in eine spätere Zeit fällt, auf die verschiedene Einzelheiten hindeuten, geht daraus hervor, dafs derselbe bei der Errichtung des Augustusbrunnens in Augsburg als Vorbild diente. In dem Baumeisterbuche vom Jahre 1590 (im städtischen Archiv von Augsburg) findet sich die Notiz vom 4. November: „verehrt maister Symon Zwitzel p. ein zörung den röhrkhasten vnd ander gebew zu München zubesehen 6 fl.".

[6]) München 1863, S. 50 f.

mor, auf welchen Statuen und Vasen abwechselten. Aus der Veste gelangte man dahin durch Arkaden in ein Saalgebäude. In Mitte des Gartens war eine Fontaine mit den kolossalen Erzbildern des Neptun und der Venus in der Mitte, und mit wasserspeienden Delphinen, Tritonen und phantastischen Thieren auf emporragenden Felsenstücken gelagert. Am Ende des Gartens, da wo jetzt auf der Rückseite des Marstallplatzes gegen die Maximiliansstrafse hin ein Seitengebäude des älteren Zeughauses sich hinzieht, war ein Fischweiher und jenseits desselben ein künstlicher Berg, auf dessen Spitze Pegassus mit seinem Hufschlage Wasser aus dem Boden stampfte, welches den Berg hinabsprudelte. Im Berge war eine künstliche Höhle aus farbigen Steinen, und in der Mitte safs die Bavaria mit Eichenkranz und Speer auf dem ruhenden Löwen. Auf den übrigen Gipfeln des Berges, und in Vertiefungen vertheilt, waren die neun Musen aus Blei gegossen. Auf der Zinne des Saalbaues spielte Apollo in Erz die Leier. In den Nischen der marmornen Wände des Saales standen Statuen und Büsten von Heroen der Vorzeit, und in der Mitte der einen Wand machte sich die kolossale Büste Karls des Grofsen besonders bemerklich. Sie wurde nach der Demolirung des Gartens in das Antiquarium gebracht, und in letzter Zeit für das Nationalmuseum ausgewählt. Am Plafond des prächtigen Saales und an den Flächen der Seitenwände malte Hans Bocksberger dreizehn Vorstellungen aus der alten Mythe."

Von dieser Anlage berichtet Haeutle nichts, sondern giebt nur an, dafs sich im Osten der Residenz ein mit herrlichen Fontainen geschmückter Garten befunden habe, deren Metallbilder, unter denen sich auch die Statue Ottos von Wittelsbach befand, jetzt den Brunnen im Brunnenhofe der Residenz zierten. Nach ihm wird hier schon im Jahre 1409 ein herzoglicher „pawmgarten" genannt und auch in späteren Jahren erwähnt; 1530 soll Karl V. in demselben mit der Gemahlin Wilhelms IV. den ersten Vortanz gehabt haben. Da, wie wir sahen, 1576 an dem Wittelsbacher Brunnen gearbeitet wurde, so fand wahrscheinlich um diese Zeit die Versetzung der Statuen statt, und es müfste hierauf die von Nagler beschriebene Anlage geschaffen

worden sein. Verschiedene Gründe veranlassen uns jedoch, die Existenz derselben überhaupt zu bezweifeln. Der Saalbau mit den Gemälden existierte zwar, Hainhofer [1]) beschreibt ihn und bemerkt, dafs Albrecht V. „sich vil inn disem lusthauss recreirt“ habe. Derselbe wurde nicht, wie Haeutle in der Residenzgeschichte angiebt, im Jahre 1615 bei dem Bau des neuen Zeughauses, zu dem er in gar keiner Beziehung stand, zerstört, sondern bestand noch zu Wenings Zeiten, der ihn in seiner bildlichen und beschreibenden Darstellung angiebt. Bei Beschreibung der Arkaden, die den nördlichen, unter Maximilian angelegten Hofgarten umschliefsen, sagt er:

„Nachdem man nun dise letzte Statuam desz auff drey Harpyen mit Pfeil schiessenden Herculis besehen, steiget man 5 steinene 5 Schuech braite Staffel in die Höhe zu einer wunder schoenen rothen Marmelsteinenen Porten“ und diese führt in den betreffenden Saalbau, dessen Decke „in 13 Theilen vnd eben so viel künstlichen Gemählen, so die Götter der alten Heyden vnder denen Jupiter auff einen Adler das Mittel behauptet, vorbilden“, geschmückt war, während rings herum Brustbilder römischer Kaiser gemalt waren. Von dem Jupiter auf dem Adler bemerkt Hainhofer in seiner Schilderung, dafs er dem Beschauer von jeder Seite her gesehen die Füfse zuwende.

Der östliche Garten zog sich mithin weit nach Norden hin und hatte noch zu Hainhofers Zeiten eine lange Pergula und einen gepflasterten Gang, der zu dem erwähnten Lusthause hinführte.

Die übrigen Angaben Naglers erweisen sich bei näherer Betrachtung als hinfällig und seine ganze Darstellung als Kombination einer Schilderung des uns nicht weiter bekannten östlichen Gartens mit getrübten Reminiscenzen aus einer Beschreibung des südlichen Hofgartens. Der übrige von ihm angedeutete Schmuck befand sich nämlich nicht im Garten Albrechts, sondern in dem am Anfange des siebzehnten

---

[1]) Die Reisen des Augsburgers Philipp Hainhofer nach Eichstädt, München, Regensburg und Neuburg in den Jahren 1611, 1612, 1613, 1614, 1636. Herausgegeben und erläutert von Dr. Chr. Haeutle. In der Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg. Augsburg 1881.

Jahrhunderts von Maximilian im Süden der Residenz angelegten Hofgarten, dessen genaue Schilderung wir Hainhofer verdanken, aus der wir mit Hervorhebung der betreffenden Werke folgende Stellen anführen:

„Inn dem andern garten hat es erstlich ein offen Säälin, inn welchem man durch den ganzen garten absihet .... in der mitte stehet eine Alabasterne aussgehauene Saul vnd spritzet alles wasser. Die maur ist mit farben zugeweiss gezieret .... Inn der Düllen oder Deckhin sein 3 gemahlte bilder vom Pietro Candido (nach Rittershausen[1]): ein Apoll). Gegen dem erstgedachten Säälin zu end dess gartenss ist ein schöner grosser fischweyer mit bley gefüettert stehend anfangs vom garten an zu rechnen auch felsen ain gross metalliner mann vnd ain waib wie die Wasser Götter vnd Gottine .... die halten mit einander ainen grossen Delphin vmb den leib, welcher zum maul auss hauffen weiss wasser speyet vnd giesset. Auf neben felsen oder bergen sein Satyri, die spritzen auch wasser. Gegen disem berg vber ist ein grosser felsenberg oder grotta, darauf stehet ein gross Metallin Weibsbild lebensgrösse, die hat auf ihrem huet ein Aichenlaub, welches das gehültz inn Bayern bedeuttet, vmb den rechten arm hangt eine hirschhaut mit ainem gossenen hirsch kopf vnd gewicht daran, dass bedeutt dass gewild inn Bayrland; inn der linckhen hand hats einen eher, der bedeuttet dass getrayd, bey den fuessen ligt ein weinfässlin, dass bedeuttet den Weinwachss inn Under Bayrn, darneben aine Salzscheuben, die bedeuttet das Saltz vnd Saltzpfannen. Vmb den berg hero fisch, schneckhen, muschlen, die bedeutten dass wasser vnd die fisch. Vor dem Bild stehet ein grosser hund vnd beer, die den hauffen wasser ausspeyen, welches auch, dass dise thier so gross im Bayrland fallen vnd gefunden werden bedeuttet. Der Berg ist von vilem Ertz zusammengesetzt, welches auch die Bergwerkh anzeuget. Auf beeden seitten dess bergs stehen zwen grosse absonderliche Löwen die brunso.... Neben dem grossen Berg hat es kleine neben berglein mit spritzenden bildern..... Seitenhalb dises

[1]) Rittershausen, Die vornehmsten Merkwürdigkeiten der Residenzstadt München für Liebhaber der bildenden Künste. München 1787.

weyers stehet ein runder Saal genant dass rundel, auf disem der Pegasus, ist ain Metallin fliegend pferd. Innwendig inn der cupula vnd an die Wände sein von Pietro Candido die 9 Musae vnd rondesckhenweiss mit Musicalischen Instrumentis gemahlet."

An eine Übertragung der Werke aus dem einen Garten in den anderen, die in jener Zeit vielfach stattfand, ist deshalb nicht zu denken, da im einzelnen die Schilderungen nicht stimmen, sondern die Ähnlichkeit nur eine allgemeine ist. Gerade diese Abweichungen in der Schilderung der Bavaria, in der Angabe der Apoll- und Musendarstellungen und ebenso der Bildnisse an den Wänden des Saalbaues, die bei Wening gemalt, bei Nagler hingegen in Nischen stehende Büsten sind, bestärken uns in unserer Ansicht. Vielleicht sind diese letzteren auch nur verwechselt mit den noch von Hainhofer im südlichen Garten genannten „inn rundelen" stehenden „Antichische(n) Brustbilder(n)".

Dazu kommt noch, dafs Nagler ferner angiebt, Maximilian habe Statuen und Büsten aus dem von ihm beschriebenen Garten bei der Anlage des nördlichen Hofgartens im Jahre 1616 zum Schmucke der Arkaden benutzt. Nun ist aber, wie Hainhofers Beschreibung des östlichen Gartens zeigt, schon im Jahre 1611 von plastischem Schmucke in diesem Garten garnicht die Rede, sondern derselbe stellt sich als ein echter Küchengarten dar, „darinnen vil gueter alter baum vnd länder zur Kuchenspeiss vnd kräutelwerckh", während es andererseits fest steht, dafs verschiedene Werke aus dem südlichen Residenzgarten, wie die Bavaria, die Gruppe des Neptun und der Amphitrite mit dem Delphin, und die Gruppe des Bären mit dem Hunde[1]) nach dem nördlichen Hofgarten kamen.

Es erscheint uns deshalb unzweifelhaft, dafs Nagler oder seine Quelle, von der Existenz des südlichen Hofgartens nichts wissend, eine ungenaue Schilderung desselben mit einer Beschreibung der Albertinischen Anlage zu einem Phantasiebilde verband. —

Zwei Werke zeigen uns, wie heimisch sich in dieser Periode

[1]) Vergl. Mich. Wening a. a. O.

der Geist der deutschen Renaissance in München fühlte: der Arkadenhof des Marstalles (jetzt Kgl. Münze) und die Herzogspitalkirche.

Der Arkadenhof entstand nach Haeutle in den Jahren 1663—67 und wurde von dem schon genannten Oeggel erbaut. Da wir diesen, der ein Jahresgehalt von 300 fl. bezog und 1588 starb[1]), sonst nur als ausführenden Baumeister kennen, so ist es nicht gewifs, dafs auch der Entwurf von ihm herrührt. Hier haben wir ein interessantes Werk der deutschen Renaissance vor uns, etwas derb und unbeholfen in den Formen und Verhältnissen, aber von jener kraftvollen Lebendigkeit und wohligen Gefühlswärme, die jedem echten Bauwerke deutscher Kunst eigen sind; es weht uns etwas Nationales aus ihm entgegen.

Ein gleicher Charakter spricht sich in der Herzogspitalkirche aus, die Heinrich Schöttl, der damals oberster Baumeister in München war, im Jahre 1550 erbaut hatte, nur ist hier das gotische Element viel stärker betont, und da die Kirche in späterer Zeit restauriert ist, der Eindruck kein so unmittelbarer und reiner.

Auch aufserhalb Münchens bethätigte sich der Kunstsinn Albrechts. So zeigen zumal die Decken aus dem Schlosse von Dachau, die in dieser Periode entstanden und jetzt im bayerischen Nationalmuseum angebracht sind, wie feste Wurzeln die deutsche Renaissance hier schon geschlagen hatte. Dagegen verraten die Verschönerungsarbeiten, die Albrecht in der Trausnitz bei Landshut vornehmen liefs, das Bemühen, der italienischen Kunstweise Geltung zu verschaffen. Bezeichnend hierfür ist auch der Bau des Schlosses von Landshut[2]), das 1537 von Herzog Ludwig angelegt, von den deutschen Künstlern Überreiter und Zwitzel begonnen, aber von italienischen Meistern, unter denen der aus Mantua berufene Antonelli hervorragt, vollendet wurde. Von 1542—1555 ist Bocksberger bei der malerischen Ausschmückung thätig gewesen.

Das eigentliche Dekorationselement der Trausnitz bildet

---

[1]) Hofzahlamtsrechnungen im K. Kreis-Archiv für Oberbayern.

[2]) A. Kalcher, Führer durch die Stadt Landshut.

die Malerei. Die Ornamentik[1]) feiert hier wahre Triumphe und findet in Deutschland nur in den reizvollen Fuggerschen Badezimmern in Augsburg und in einzelnen Teilen der Münchener Residenz ihresgleichen. Als Maler waren hier hauptsächlich thätig: Friedrich Sustris, Christoph Schwarz, Hans Thonauer und Engelhardt de Pee.

Unter den Künstlern, die wir am Hofe Albrechts thätig finden, ragen zwei hervor, die auf die ganze Kunstentwicklung Münchens einen bedeutenden Einfluſs ausgeübt haben und zu den ersten damals in Deutschland lebenden Malern gehörten: Hans Müelich und Christoph Schwarz.

Von den Lebensverhältnissen des ersteren ist nur wenig bekannt. Die Grabinschrift sagt, daſs er im Jahre 1573 im Alter von 57 Jahren gestorben sei, so daſs mithin sein Geburtsjahr in das Jahr 1516 fällt.[2]) Er ging jung nach Regensburg, wo er ein Schüler Altdorfers und vielleicht auch Ostendorfers[3]) war, und später nach Italien.

Er war ein Meister, berufen der deutschen Renaissance in München Eingang zu verschaffen, in allen seinen Werken spricht sich klar das Streben aus. Das zeigen schon seine Porträte (München, Schleiſsheim), in denen er auf dem Gebiete der Tafelmalerei seinen eigentlichen Schwerpunkt findet, aber mehr noch seine Miniaturen und seine Entwürfe für kunstgewerbliche Arbeiten. Von hervorragender Bedeutung sind die Illustrationen zu den Buſspsalmen des Orlando de Lasso[4]), die lange vergessen, in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in einer eisernen Kiste unter anderen Handschriften aufgefunden und zuerst durch den Marchese Bianconi[5]), der sich im Jahre 1760 in München aufhielt, gewürdigt wurden. Was dem Werke seinen

---

[1]) Rud. Gehring, Ornamentale Malereien vom K. Schloſs Trausnitz, 1/8 der Natur und in Originalgröſse.

[2]) Diese Daten finden sich bei Zimmermann, Hanns Müelich und Herzog Albrecht V. von Bayern, wo zugleich der Beweis für die Richtigkeit derselben erbracht wird.

[3]) Katalog der Gemäldesammlung der Kgl. älteren Pinakothek in München 1884 unter Müelich und Max Zimmermann a. a. O.

[4]) In der Hof- und Staatsbibliothek zu München. Cim. 206.

[5]) Vergl. den dritten Brief vom 4. November 1762.

unendlichen Wert verleiht, sind weniger die einzelnen Illustrationen, in denen er nicht ganz frei von Manier ist, als vielmehr die Umrahmungen, die diese wie die Psalmen umschliefsen. Wie ein frischer lebendiger Quell sprudelt hier seine Phantasie, immer neue und originelle Formen hervorbringend. Meisterlich ist auch die Darstellung sowohl in der Zeichnung, als in der flotten Behandlung der Farbe. Die gleiche Gewandtheit zeigen die trefflichen Darstellungen des Schatzes der Herzogin Anna.[1]) Aller Wahrscheinlichkeit nach stammt mancher Schmuck auch dem Entwurfe nach von ihm her. Im Entwerfen von Ornamenten kamen ihm wenige gleich, davon überzeugen uns nicht nur die genannten Illustrationen der Bufspsalmen, sondern in gleichem Mafse die Entwürfe zu Prachtrüstungen für Frankreich[2]), die, wie von Hefner Alteneck[3]) dargethan hat, zum gröfsten Teile von ihm herrühren, und von denen Lübke[4]) eine begeisterte Schilderung gegeben hat. Auch Christoph Schwarz war hierbei thätig; von den erhaltenen Zeichnungen stammen fünf unzweifelhaft von seiner Hand.

Ein ungemein reizvolles Werk des Müelich ist der Hochaltar in der oberen Pfarrkirche von Ingolstadt, dessen aus bunt bemaltem Holze bestehendes Rahmenwerk die freieste und natürlichste Verschmelzung gotischer und italienischer Formelemente zeigt und in seiner Art wohl dem Sebaldusgrabe des Peter Vischer zur Seite gestellt werden darf. Er erhielt für das Werk, für das er auch die Bilder lieferte, 2200 fl.

Wir nennen noch die interessante Kopie, die er im Jahre 1554 von dem jüngsten Gerichte des Michelangelo machte, auf die im Jahre 1866 Bayersdorfer[5]) aufmerksam gemacht hat, die aber trotz seiner Aufmunterung zur besseren Unterbringung noch immer die höchst unglückliche Aufhängung in der Frauen-

---

[1]) In der Hof- und Staatsbibliothek zu München. Cim. 46.

[2]) Im K. Kupferstich- und Handzeichnungs-Kabinet zu München.

[3]) Originalentwürfe deutscher Meister für Prachtrüstungen französischer Könige. Herausgegeben von J. H. von Hefner-Alteneck. München bei Fr. Bruckmann.

[4]) In der Augsburger Allgemeinen Zeitung. Beilage Nr. 200, 1864, 26. Juli.

[5]) Münchner Blätter, 1866, Nr. 3.

kirche hat. Ursprünglich gehörte das Bild der Franziskanerkirche an, in der es noch Bianconi [1]) sah.

Seine Kunstrichtung wurde durch den in München immer weiter um sich greifenden Geist Italiens verdrängt, schon die nächste Generation der Maler scheint ihn ganz vergessen zu haben, denn es finden sich keine Spuren irgend einer Nachfolge. Nur die Goldschmiedekunst, für die er eine bedeutende Zahl von Entwürfen geschaffen hat, bewahrte seine Weise und ehrte sein so rühmliches Andenken.

Ganz von ihm verschieden ist Christoph Schwarz, der vielmehr in seinen Werken auf die künftige Richtung der Münchener Kunst hinweist. Auch von seinem Lebensgange ist wenig bekannt. Wahrscheinlich ist er in Ingolstadt geboren. Das gewöhnlich angegebene Jahr seiner Geburt 1550 ist wohl verkehrt, denn 1560 kommt er in Papieren der Münchener Malerzunft als Geselle des Melchior Bocksberger vor. [2]) Später ging er nach Italien, wo er sich wahrscheinlich am längsten in Venedig aufhielt und die Schule des Tintoretto genofs, mit dem er die Tiefe der Farbengebung aber auch die häufige Zerrissenheit der Komposition gemein hat; auch Veronese scheint einen bedeutenden Einfluſs auf ihn ausgeübt zu haben, was am deutlichsten in einer Handzeichnung [3]): Die Anbetung der heiligen drei Könige, zu erkennen ist. 1576 wird er in der Malerzunft Münchens genannt, in deren Buche es einmal heifst: „Christoph Schwartz ist Pattran iber alle Maller zu Ditzlandt.“ Ob der 1568 in den Rechnungen [4]) mit einem Posten von 135 fl. „wegen Arbeit“ angeführte Schwarz mit Christoph Schwarz identisch ist, läſst sich nicht mit Bestimmtheit angeben. Leider ist von den Werken, die besonders von ihm gerühmt wurden, den Fassadenmalereien in München nichts mehr erhalten, doch sind uns noch immer viele Werke bewahrt (in München, Augsburg, Landshut und Bamberg), aus denen wir seine Kunstweise kennen lernen können, und die uns, wenn auch nicht zu dem Lobe zu

---

[1]) Vergl. Brief 3 vom 4. November 1762.

[2]) Nagler, Künstlerlexikon.

[3]) Im K. Kupferstich- und Handzeichnungskabinet zu München.

[4]) Bei Westenrieder, Beiträge.

bestimmen vermögen, das ihm seine Zeit zollte, indem sie ihn den deutschen Raffael nannte, so doch zu hoher Wertschätzung alle Ursache geben. In übertriebener Weise rühmt ihn der Jesuitendichter Jacob Balde [1]), der ihn in einer Aufzählung der bedeutendsten Maler aller Zeiten nennt, die mit Parrhasios und Zeuxis beginnt und mit Rubens endet. Merkwürdigerweise gedenkt er hier des Candid nur ganz vorübergehend, indem er seinen Namen zu einem Wortspiele benutzend, sagt:

Omne tulit punctum Niger hic dixere periti,
Inter censores Candidus ipse fuit.

Liegt in dem ipse auch eine Anerkennung seiner Bedeutung, so ist es doch in hohem Grade auffallend, dafs er sowohl hier des angesehenen Künstlers, der ihm zeitlich so nahe stand, nicht weiter gedenkt als auch bei Besingung vieler Werke desselben niemals dessen Namen nennt, während er in einem Hymnus auf das Michaelsbild [2]) den Namen des Schwarz anzugeben nicht unterläfst. Es scheint überhaupt die Neigung vorhanden gewesen zu sein, diesen Künstler als geborenen Bayer gegen den Fremdling Candid herauszustreichen. In einer Beschreibung der Frauenkirche [3]) wird ihm die Bemalung des Bennobogens zugeschrieben, die wie erweislich erst 8 Jahre nach seinem Tode erfolgte.

Das bedeutendste Werk des Schwarz ist das Altarbild in der Michaelskirche zu München, das er im Jahre 1588 malte [4]), und für welches er im Jahre 1591 fl. 1000 erhielt.[5]) Dasselbe stellt den Sturz des Luzifer dar und zeichnet sich durch besonders zarte Lasuren und eine schöne Tiefe, sowie durch eine ungemein sorgfältige Ausführung aus. Leider ist die Aufhängung eine höchst ungünstige, denn abgesehen davon, dafs dieselbe viel zu hoch ist, wird das Bild durch das gewaltige,

---

[1]) Jacob Balde, Opera poetica V. Symphorianus Cinna Pictor Uraniae Argumentum. Epistolae tertiae. Ausgabe v. J. 1729.

[2]) Opera poetica I.

[3]) Manuskript im Kgl. allgemeinen Reichsarchiv zu München. Der Handschrift nach aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts.

[4]) Malerrechnung im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern.

[5]) Rechnungen vom Bau der Michaelskirche im K. allgemeinen Reichsarchiv zu München.

freilich an sich schöne Tabernakelwerk erdrückt. — Bedeutend sind auch die Deckenbilder in dem Rittersaale der Trausnitz, in denen er sich als ein echter Schüler der Venezianer bewährte.

In den Hofzahlamtsrechnungen kommt er nach dem Jahre 1583 nicht vor. Bei Westenrieder[1]) wird er im Jahre 1591 als Bürger und Malermeister genannt. Hier findet sich auch eine Rechnung vom Jahre 1597, nach der seine Witwe 200 fl. für vier Bilder und 100 fl. für den S. Andre empfängt. Da Nagler[2]), der diese Rechnung auch abdruckt, bemerkt, dafs sich aus diesem Jahre Zeichnungen von ihm nachweisen lassen, so ist dieses Jahr mit Recht als sein Todesjahr zu betrachten.

Von den übrigen Künstlern, die in den von Westenrieder abgedruckten Rechnungen vorkommen, nennen wir noch die folgenden:

Die Maler Hans Ostendorfer, Melchior Bocksberger, Hans Thonauer, Hans Schöpfer, Thomas Zechetmaier, Engelhart de Pee, Georg Huefnagel und Sigmund Hebenstreit;

die Bildhauer und Steinmetzen Hans Aefslinger, Hans Wörner, Kaspar Weinhart und die für die herzogliche Kunstkammer arbeitenden Aernhofer und Jordan.

Von den Giefsern mögen aufser dem schon genannten Hans Reisinger von Augsburg, Caspar Diettrich und Wolf Steger erwähnt werden.

Am gröfsten ist die Zahl der Goldschmiede, von denen wir nur diejenigen anführen, welche Schaufs als die bedeutendsten hervorhebt:

Tilger Vater und Sohn, Heinr. Wagner, Is. Melper, Schleich, Hans Reimer, Eberl jun., Georg Zeggein (auch Unger genannt), Widmann und Albert Kraus.

Die Goldschmiedekunst feierte unter Albrecht V. ihre Blüte. Derselbe liefs vornehmlich in München, Ausburg und Nürnberg arbeiten und gab nach Schaufs in den beiden ersteren Orten allein 200,000 fl. aus, wovon $^2/_3$ auf München kamen.

Eine angesehene Stelle nahm am Hofe der schon genannte

---

[1]) Beiträge.

[2]) Künstlerlexikon.

Orlando de Lasso[1]) (er hiefs ursprünglich Roland de Lattre) ein, den Albrecht im Jahre 1557 als Hofkapellmeister anstellte. Er war 1532 in Bergen im Hennegau geboren, hatte Italien, England und Frankreich bereist und lebte in Antwerpen, bis er nach München berufen wurde, wo er ein Gehalt von 400 fl. bezog. 1562 wurde er oberster Hofkapellmeister und von allen Seiten durch Huldbezeugungen geehrt. Kaiser Maximilian II. erhob ihn in den Adelsstand und der Papst machte ihn zum Ritter des heiligen Petrus. Er war nach Palaestrina der bedeutendste Komponist des sechzehnten Jahrhunderts, vornehmlich berühmt durch seine Messen und Motetten. Doch war er ungemein vielseitig und bethätigte seine Kunst bei allen festlichen Gelegenheiten, deren es in München genug gab. Er starb am 3. Juni 1595 und wurde in der Franziskanerkirche begraben. Sein Epitaph befindet sich heute im Garten des bayerischen Nationalmuseums.

Albrecht hatte alle Mittel angewandt, um an seinem Hofe eine glänzende Pracht zu entfalten, ohne die er sich eine fürstliche Hoheit nicht denken konnte. In seiner ganzen Erscheinung lag schon etwas, das auf Prachtentfaltung deutete; sie war imponierend und selbstbewufst. „Majestas et Amor quibus raro bene convenit Frontem Magni Herois Templi scilicet vestibulum mirabili inter se concordia divisere," schreibt in Begeisterung der Jesuit Andreas Brunner[2]) und erzählt, dafs, als man dem Sultan die Bildnisse deutscher Fürsten zeigte, dieser bei Betrachtung des Albrechtschen Porträtes ausgerufen habe, dieses sei in Wahrheit erhaben und eines Herrschers würdig.[3])

Diese Prachtentfaltung hatte aber den Hof in bedeutende Schulden gestürzt, und nur durch seinen persönlichen Einfluſs

---

[1]) Lebensbeschreibungen der berühmten Männer, deren Brustbilder in Bayerns Ruhmeshalle aufgestellt sind. Im Taschenbuch für die vaterländische Geschichte. Gegründet und herausgegeben von Jos. Freiherrn von Hormayr und nach dessen Tode fortgesetzt von Dr. Georg Thomas Rudhart. 41. Jahrgang. München 1854. Ferner in W. Schreibers Geschichte Wilhelm V.

[2]) Excubiae tutelares Serenissimi Principis Ferdinandi Mariae etc. Ab Andrea Brunner Soc. Jesu S. An. Chr. MDCXXXVII.

[3]) Vergl. auch die treffliche Schilderung von Albrechts Persönlichkeit bei Zimmermann a. a. O.

und sein energisches Vorgehen hatte Albrecht die Stände dazu vermocht, dieselben zu übernehmen. Ganz anders wurde es aber, als er im Oktober des Jahres 1579 starb und sein Sohn Wilhelm als Wilhelm V.[1]) den Thron bestieg, der wie sein Vater äufserst prachtliebend aber ohne die gewinnenden Vorzüge der Persönlichkeit und dazu ein unbedingter Verehrer der Jesuiten war, denen er alles, selbst seine Freiheit zum Opfer brachte.

Von der Prachtliebe des Hofes zeugt die glanzvolle Hochzeit[2]), welche Wilhelm im Jahre 1568 mit Renata, der Tochter Herzogs Franz von Lothringen, in München feierte. Wir staunen, wenn wir lesen, was in den vierzehn Tagen Reichtum und Kunst zur Unterhaltung der Gäste aufboten. Von besonderem Interesse ist für uns die Pantomine des Massimo di Trajano, zu der de Lasso die Musik geliefert hatte, da die Hauptscenen derselben in reizvoller Weise in der Trausnitz zur Darstellung gelangten, einmal in einem ungemein anmutigen Ornamentenfriese und dann in der sogenannten Narrenstiege.[3])

Nach der Hochzeit bezog Wilhelm die Trausnitz, wo er in Herrlichkeit und Freuden lebte, so dafs die ihm zugestandene Apanage von 30,000 fl. nicht ausreichte. Er sah sich daher genötigt, Darlehen zu machen und sich von den geistlichen Landständen und Prälaten die nötigen Viktualien zu erbitten, worüber sein Vater, der davon erfuhr, in hellen Zorn geriet. Als er die Regierung antrat, hatte er eine Privatschuld von 300,000 fl. Während seiner ganzen Regierungszeit kam er nicht

---

[1]) W. Schreiber a. a. O. — Buchner a. a. O.

[2]) Die Vermählungsfeier des Herzogs Wilhelm des Fünften von Bayern mit Renata etc. zu München im Jahre 1568. In italienischer Sprache beschrieben von Massimo di Trojano, frei übersetzt von Friedrich Würthmann 1842.

[3]) Kalcher giebt an, dafs in der Landshuter Hofbaurechnung vom Jahre 1579 ein Posten von 23 fl. verzeichnet sei, die dem Maler Alexander für Malwerk im Schnecken und Wartzimmer ausgezahlt worden seien. Dieser Künstler komme auch als Alexander Siebenbürger vor. Wir glauben jedoch eher, dafs dieser Künstler mit Alexander Paduano identisch ist, den wir später kennen lernen werden, indem wir die Hofzahlamtsrechnungsnotiz vom Jahre 1580: „Alexander N. Maler von Landshut. per arbeit in dem schlosz daselbst v(er)richt fl. 180“ (NB. das N. kommt oftmals vor, wenn dem Rechnungsschreiber der Name entfallen ist) auf Paduano beziehen, an dessen Malweise die betreffenden Bilder erinnern.

aus der Geldverlegenheit heraus. Seine Freigebigkeit gegen seine Freunde, die Jesuiten, kannte keine Grenzen, seinem eigenen Lande glaubte er indes nichts schuldig zu sein.

Sein Vater hatte ihm das Land, das er selbst mit einer Schuld von 258,000 fl. überkommen hatte, mit einer Schuldenlast von 2,360,000 fl. hinterlassen und mit dieser die testamentarische Verfügung, seiner Grofsmutter jährlich 15,000 fl., seinem Bruder Ferdinand 35,000 fl. und seinem Bruder Ernst 12,000 fl. jährliche Apanage zu zahlen, die Hofkapelle beizubehalten, das Jesuitenkollegium in Ingolstadt zu vollenden und in München ein neues zu bauen.

Gleich nach seinem Regierungsantritte am 7. Dezember 1579 klagt Wilhelm den Ständen die finanzielle Notlage und bittet dieselben, die Schuld zu übernehmen, was diese auch unter der Bedingung, dafs Einschränkungen stattfinden sollten, thun. In dieser Versammlung sagen sie unter anderem[1]): „Lust und andere unnötige Gebäu hätten gewaltig überhand genommen, über das seien verderbliche Schankungen besonders gegen die Ausländer in Schwung gekommen, durch welche auch allerlei verderbliche Käufe seltsamer aber unnützer Dinge veranlafst worden". Es war Wilhelm ein leichtes, dieser letzten Forderung nachzukommen, denn er war kein Sammler wie sein Vater. Wohl fanden Goldschmiede und Steinschneider, besonders der geschickte Valentin Drausch unter ihm Beschäftigung, aber die Kunstkammer erhielt durch ihn keinen Zuwachs.

In einer Versammlung vom 10. Januar 1588, in der von den Einschränkungen die Rede ist, heifst es, dafs die Einkäufe von Kostbarkeiten eingestellt seien. Anders jedoch stellt sich Wilhelm zu den übrigen Forderungen und giebt daher den Ständen zu neuen Klagen Anlafs, welche diese in der Versammlung vom 27. November 1583 vorbringen: „Wenn nun gleich der Herzog den Hofhalt in vielen Dingen beschnitten habe, so zeige sich doch noch so grofser Überfluſs besonders in geistlichen Sachen und Gebäuden, dann dafs Sr. Gnaden gegen fremde Leute die milde Hand zu weit aufthue". Diesen Klagen tritt er energisch

---

[1]) Geschichte der bayerischen Landstände und ihrer Verhandlungen von Max Freiherr von Freyberg 1829.

entgegen, denn er ist nicht gesonnen, den Jesuiten, denen er als Rettern der katholischen Sache in Deutschland sich zu schuldigster Dankbarkeit verpflichtet fühlte, irgend etwas abgehen zu lassen. Gegen sie, die beim Volke wenig beliebt waren, richtete sich vornehmlich der Unwille der Stände. In der Erwiderung Wilhelms lesen wir: „Überflüssiger Gebäude wisse sich der Herzog nicht zu entsinnen, denn dafs er sich in der Feste etwas Bequemlichkeit und Ergötzlichkeit zurichten lasse, wie jeder in seinem Hause thut, werde ihm hoffentlich niemand verargen. Dafs er für die Väter der Gesellschaft Jesu eine neue Kirche zu erbauen vorgenommen, sei nicht ohne, geschehe aber, da Herzog Albrecht zu Erhaltung der katholischen Religion und Verbesserung der Schulen ein eigenes Kollegium fundiert, dessen Väter noch gar keine Kirche hätten. Solche Stiftungen dürften auch wohl nötig sein, um in dieser sündigen Zeit den Zorn Gottes zu stillen.“ Da meinen die Stände „Inbetreff seiner Wohnung wolle man dem Herzoge kein Mafs geben, sondern spreche von anderen Nebengebäuden, die niemand Nutzen bringen als denen, so sie angeben. Die Kapelle in der Neuveste und die Kirche Societatis Jesu hätten wohl auf gelegenere Zeit verschoben werden mögen.“ Die Streitigkeiten mit den Ständen hörten nicht auf, denn keiner gab nach. Die Erbitterung wuchs vielmehr von Jahr zu Jahr, da die Schuldenlast immer gröfsere Dimensionen annahm und im Jahre 1594 schon auf 5 Millionen angewachsen war. Dabei nahm mit der Liebe für die Jesuiten die Neigung Wilhelms zu religiösen Übungen überhand und so entfremdete er sich seinem Volke mehr und mehr. Er mufste es fühlen und einsehen, dafs der Staat einer anderen Leitung bedurfte und entschlofs sich daher, am Ende des Jahres 1594 seinen einundzwanzigjährigen Sohn Maximilian zum Mitregenten anzunehmen, dem er schon ein Jahr vorher die Erbhuldigung „in eventum“ hatte leisten lassen, und der nach seiner Rückkehr aus Italien schon mehrfach an den Staatsgeschäften teilgenommen hatte. Im März des Jahres 1595 trat Maximilian die Regentschaft an, mit dem festen Vorsatze, die traurige Lage zu bessern und das Land zu retten. Doch fehlte ihm, wie es scheint, die nötige Freiheit, um überall selbständig vorzugehen. Wie zuvor blieb Wilhelm äufserst

freigebig gegen die Jesuiten und eine Verbesserung der finanziellen Lage trat nicht ein.

Wahrscheinlich durch Mifshelligkeiten mit seinem Sohne dazu bewogen, berief Wilhelm am 19. Juni 1597 eine Commission[1]) mit dem Auftrage „die gegenwärtige Lage der Staatsverhältnisse ohne Rücksicht nach Pflicht und Gewissen zu beraten und solche Mittel vorzuschlagen, wodurch nicht nur das Kammerwesen, sondern jeder Verwaltungszweig gebessert werden könne. Freimütig bekannte diese ihre Meinung: „zur Hebung dieser Übelstände erkenne man es für zweckdienlich, dafs der Herzog die Leitung des Staates seinem Sohne allein übertragen möchte, da nach der Geschichte aller Völker eine Doppelregierung für das Wohl des Landes niemals ersprieflich gewesen sei". In der Erwiderung sagt Wilhelm, dafs er schon mit diesem Plane umgegangen sei und sich zu dem Schritte bereit erkläre. Am 4. Februar 1598 übergab er gegen ein jährliches Deputat von 250,000 fl. die Regierung seinem zu grofsen Hoffnungen berechtigenden Sohne. „Dazumals", erzählt v. Lang, „meldete ein in Padua studierender polnischer Edelmann Stanislaus Przowisky, dafs der Herzog Wilhelm durch die Jesuiten um die Gunst des Volkes und endlich gar um sein Land gekommen sei".

Von da ab lebte er in Beschaulichkeit das Leben eines Einsiedlers. „Hertzog Wilhelm gehen geistlich gekleidet wie ein canonicus nur ein tuch vnd grogran", so schildert ihn Hainhofer. Er lebte teils in der von ihm erbauten Wilhelminischen Feste, der sogenannten Maxburg, teils in Schleifsheim, wo er sich gleich nach seiner Abdankung ein Schlöfschen mit einer Einsiedelei angelegt hatte. Er starb am 7. Februar des Jahres 1626.

Die Verhandlungen mit den Ständen zeigten uns schon, in welcher Weise sich die Kunstliebe des Herzogs hauptsächlich bethätigte, und denken wir an die Schwierigkeiten, die ihm in den Weg gelegt wurden, so müssen uns die künstlerischen Leistungen geradezu in Erstaunen setzen. Einen wahren Prachtbau liefs er den Jesuiten in dem Kollegialgebäude mit der

[1]) Vergl. Schreiber a. a. O.

Kirche errichten, und mit dem gröfsten Eifer fuhr er fort, an der von Albrecht begonnenen Erweiterung der Residenz zu bauen. Wir werden des näheren auf diese Arbeiten später eingehen, da unser Meister vielfach bei denselben thätig gewesen ist. Wilhelm begnügte sich nicht mit der Residenzerweiterung, sondern liefs sich, um ungestört und zurückgezogen leben zu können, in der Nähe des Kollegialgebäudes die genannte Wilhelminische Feste erbauen, die mit jenem durch einen Gang verbunden wurde. Den Namen Maxburg empfing dieselbe später nach Max Philipp, dem zweiten Sohne des Kurfürsten Maximilian I. Dieselbe, ein Werk des Hofbaumeisters Wendel Dietrich, wurde, wie Haeutle nachgewiesen hat, im Jahre 1593 begonnen und 1597 nach Einweihung der Kapelle, in der sich ein Altarbild des Hans von Aachen befand [1]), bezogen. Im Osten des Schlosses befand sich eine grofse Grotte, in der zwei Kartheuser, ein Priester und ein Laienbruder wohnten, „vnd ist", berichtet Hainhofer, „alle dise grotta zusamengemacht als wie mann inn den gemählen vnd kupferstuckhen die patres vnd Eremitas abconterfett sihet". Bedeutender war die Einsiedelei in Schleifsheim, die später zu besprechen sein wird.

Grofs ist die Zahl angesehener Künstler, welche neben unserem Meister und dem schon unter Albrecht thätigen Schwarz am Hofe Wilhelms wirkten. Nur ganz kurz wollen wir uns an dieser Stelle über die einzelnen auslassen, weder über ihre künstlerischen Eigentümlichkeiten uns ergehen, wozu wir später Gelegenheit haben werden, noch Bilder ihres Lebens- und Entwicklungsganges zu zeichnen versuchen, sondern nur die wichtigsten Daten, die wir den Rechnungen entnommen haben, anführen, da wir auf diese Weise Vergleichspunkte gewinnen, um die Stellung, welche Candid unter den Künstlern einnahm, zu beurteilen.

Unsere Hauptquelle sind die schon erwähnten Hofzahlamtsrechnungen, auf deren Bedeutung für Forschungen auf administrativem und historisch-statistischem Gebiete, sowie für bio-

[1]) Vergl. Hainhofer a. a. O.

graphische Untersuchungen Roth[1]) im Jahre 1877 hingewiesen hat, auf dessen Aufsatz wir zur näheren Kenntnisnahme verweisen.

Die gröfste Ausbeute lieferten uns unter den Ausgaben die folgenden Rubriken:

1. „Officier so nit in sonderbare ämbter geraitt werden".

Dieselbe Rubrik heifst seit 1600: „Maler khünstler vnd andere gemaine diener" und seit 1604: „Tappecier, maler khünstler vnd andere gemaine diener".

2. „Aintzige ausgab".
3. „Abferttigung vnd gnadengelt".
4. „Zörungen".[2])

Aufser diesen Rechnungen ist für diese Angaben eine Malerrechnung aus den Jahren 1586—91, die sich im Kreisarchive von München fand, von grofser Bedeutung gewesen. Ihr danken wir auch die Kenntnis und Bestimmung einer grofsen Zahl in diesen Jahren entstandener Arbeiten Candids. Der Titel, aus dem Art und Zweck derselben ersichtlich ist, lautet:

„1586 hierin wirt verzaichnet alles was ich Wolff Pronner von wegen meines gened. fursten vnd herren zu der malerey gehörig von gemalenen vnd geschlagenen goldt vnd silber auch allerlay sorten farben empfahn, eynnimbe vnd wiederum ausgib den 22. july in München".

Darunter befindet sich folgende Notiz: „Obiger vogt Pronner ist den 1. jenner a. 1586 alsz aufseher vnd rechnungsführer über die mahler farben mit jährlichen 200 fl. besoldung angestellt vnd mit anfang desz zweiten quartals a. 1591 wider abgeschafft worden, dan gleich darnach gestorben".

---

[1]) E. Roth, Über die Hofzahlamtsrechnungen im K. Kreis-Archiv für Oberbayern in der von Dr. Franz von Löher herausgegebenen archivalischen Zeitschrift 1877.

[2]) Bei der grofsen Inkonsequenz im Gebrauche der Majuskeln und Minuskeln wandten wir jene nur an: am Anfange eines Abschnittes, bei Anreden, Titeln, bei Namen und den von diesen abgeleiteten Adjektiven. Die Orthographie behielten wir im allgemeinen bei, vermieden nur offenbare Willkürlichkeiten. Das in den verschiedensten Schreibungen vorkommende Wörtchen „vnd" gaben wir stets in der gleichen Weise. Bei den aus einem Druckwerke entlehnten Rechnungsnotizen und Schriftstücken war uns die dort angewandte Schreibung mafsgebend.

Auf der linken Seite befinden sich die eingenommenen, auf der rechten die abgegebenen Farben, und zwar steht hier am Kopfe jeder Seite das betreffende Material und darunter mit genauer Angabe des Datums, der Künstler, dem es verabreicht worden, sowie Zweck und Quantität.

Um von dem Materiale, das man in jener Zeit gebrauchte, eine Vorstellung zu geben, führen wir das hier verzeichnete in einfacher Aufeinanderfolge an:

1. Lara fina da Venezia. 2. Lara finissima von Florentz. 3. Lara fina da India. 4. Lara fina fina. 5. Lara mezana. 6. Lara mezana da Venezia. 7. Lara mitl schon. 8. Oltra maryn farb da Venezia. 9. Leckmosz oder tomazol da Venezia. 10. Blabe farb de Spania oder beadeta. 11. Blau ollfarb von Lantzhut. 12. Blau farb von Kopfstain (Kufstein). 13. Blau oll schmalta von Schwatz (at^{er}). 14. Schlecht Schwatzer plau. 15. Schwatzer schmalta plau. 16. Schwatzer perck plau. 17. Blau endigo farb. 18. Blau vitriol. 19. Blau lazur von Kopfstain. 20. Wasserblaufarb von Lantzhut. 21. Blauwasserfarb schmalta von Schwatz. 22. Rotte menyg. 23. Rotte presyl (?). 24. Zynober. 25. Kessel praun da Venezia. 26. Rotter ogar da Venezia vnd hiieger (hiesiger). 27. Bruner ogar. 28. Gelber ogar. 29. Bley gelb. 30. Gelber schlechter ogar. 31. Schitt gelb. 32. Gelbe presyl (?). 33. Saffaran. 34. Schlecht grien. 35. Span grien. 36. Safft grien. 37. Berck grien. 38. Schon schiffer grien. 39. Vmbra oder schatten farb von Venezia. 40. Valet farb (vielleicht das in jener Zeit viel gebrauchte violette Caput mortuum). 41. Kyen schwartz. 42. Pley weisz. 43. Schiffer pleyweisz. 44. Weisz vitriol. 45. Esch schmalta von Lantzhut (?). 46. Opriment (?). 47. Mastix. 48. Burras. 49. Gemalen goldt von Augsburg. 50. Gemalen silber von Augsburg. 51. Krausch goldt. 52. Fein geschlagen goldt. 53. Fein geschlagen silber. 54. Dopl. geschlagen fein goldt. 55. Dopl. geschlagen fein silber. 56. Queck-silber. 57. Stanoll. 58. Berck pley. 59. Kreyden. 60. Hartz. 61. Lein oll. 62. Firnisz. 63. Baum oll. 64. Kugl lack. 65. Gumy arabicum. 66. Alaun. 67. Leym. 68. Sayffen. 69. Hausenplasen. 70. Barchant. 71. Hadern aller farben.

72. Geferbt hadern zum minirn. 73. Maler penzel. 74. Schreibreal- und grob-papier. 75. Gelb wax. 76. Weisz wax. 77. Therpentyn. 78. Schmirgel. 79. Schwebl. 80. Salitter (?).

Unter den Baumeistern steht voran Wendel Dietrich, der Hofbaumeister oft auch fürstlicher Baumeister genannt wird. Derselbe wurde 1587 mit 300 fl. angestellt, nachdem er schon 1585 „der pawsachen halber hieher erfordt worden“ und eine Zehrung für die Hin- und Rückreise erhalten hatte.[1]) Sein Gehalt bezieht er bis zum Jahre 1597, im folgenden Jahre wird er als „gewester baumeister“ angeführt und dann nicht mehr genannt. Reber identifiziert ihn mit dem Architekten und Maler Wendel Dieterlein aus Strafsburg, dem Zeichner der „Architektur und Ausstheilung der V Seuln“ (1593) und anderer ähnlichen Werke, welcher im Jahre 1599 starb. Doch sprechen aufser dem Umstande, dafs Dieterlein in den neunziger Jahren in Stuttgart thätig war, worauf schon Gmelin[2]) hinweist, stilistische Gründe gegen diese Annahme, denn durch seine ornamentalen Entwürfe, die freilich nicht zur Ausführung bestimmt waren, geht ein Zug einer auf das Originelle und Phantastische ausgehenden Phantasie, von dem in den Werken des Münchener Meisters, der sich eng an die Italiener anschlofs, nichts zu spüren ist. Wenn wir auch bei der Annahme einer Identität die Einfachheit der Formen an der Michaelskirche und der Maxburg aus einer weisen Mafshaltung, die dem Künstler die Gesetze der Architektur geboten, erklären könnten, so würde diese bei dem Entwurfe des Choraltars ganz unbegreiflich erscheinen, bei dem er doch ein Recht hatte, sich freier zu ergehen und seiner Phantasie ein wenig die Zügel schiefsen zu lassen; doch auch hier bewegte er sich in gehaltenen, ruhigen Formen.

Neben ihm wird vielfach als Baumeister Friedrich Sustris genannt, im Jahre 1598 als „welscher baumeister“, meist kommt

[1]) Hofzahlamtsrechnungen. Wir werden in der Folge nicht mehr auf dieselben verweisen, sondern bemerken hier ein für allemal, dafs die ohne Zitat angeführten Rechnungsnotizen diesen entlehnt sind.

[2]) Text zur Publikation der Michaelskirche von Leopold Gmelin in der 18. Abteilung von Ortweins Deutscher Renaissance. München 1883.

er jedoch als Maler vor, zuerst im Jahre 1580 als Meister Friedrich, Maler von Landshut, mit einem Posten von 5 fl. 28 Xr. Seit 1584 empfängt er ein Jahresgehalt von 200 fl., 1589 eine Aufbesserung von 200 fl. und aufserdem 80 fl. für Wein und Brod. In einer Liste vom Jahre 1594, in der die von Herzog Wilhelm besoldeten Künstler genannt werden, ist er mit der bedeutenden Jahressumme von 600 fl. verzeichnet, die er im Jahre 1597 als Provision und Leibgeding empfängt, und die ihm in dem darauf folgenden Jahre lebenslänglich zugesichert wird. Er stirbt schon gegen Ende des Jahres 1599.

Drei Maler werden häufig in der Malerrechnung bei den Arbeiten im Grottenhöfchen der Residenz und zwei von ihnen noch bei denen in der Michaelskirche genannt: Alexander Paduano, Antonio Maria Viviani und Antonio Ponzony.

Auf die Wahrscheinlichkeit der Identität des Paduano mit dem 1580 genannten Alexander N. wiesen wir schon oben[1]) hin. 1589 erhält er „per hauszinsz, holz vnd haltung eines puebens" 100 fl. Er mufs Beziehungen zu Florenz gehabt haben, da er vielfach dem Pronner von dort die Farben besorgte. 1591 bekommt er noch „alles in allem" 100 fl. und dann folgt die Bemerkung „dann er hinnach wegkhommen".

Viviani kommt gleichzeitig mit Candid aus Italien in München an und wird im Juli des Jahres 1586 mit einem Gehalte von 180 fl. angestellt. Er ist in Urbino geboren, wurde aber aus Trient berufen.[2]) Wann er starb, war nicht ersichtlich, nach Haeutle empfing er im Jahre 1606 die bedeutende Summe von 1100 fl.

Ponzony wird 1594 mit 400 fl. angestellt, aber von 1595 an bis zu seinem im Jahre 1602 erfolgten Tode mit 325 fl. besoldet. Sein Name kommt in vielen Formen vor, wie: Pinzoni, Poitzon, Ponjon.

In der erwähnten Liste vom Jahre 1594 wird zum ersten Male Hans Werl mit einem Gehalte von 250 fl. genannt, er wird aber von 1596 an nur mit 150 fl. besoldet. Seit 1601 empfängt er 400 fl. Jahresgehalt und 1606 einen Zuschlag von 70 fl.

[1]) Seite 26. Anmerkung 3.
[2]) Vergl. Westenrieder, Beiträge.

Im 3. Quartal des Jahres 1608 stirbt er. Aufser der von uns angewandten Namenschreibung kommen die Formen: Wernnle, Werndl, Wörl, Wörnndl vielfach vor. Neben ihm wird einige Male ein Maler David Werle genannt, von dem das Schleifsheimer Depot ein Bild besitzt, das eine starke Beeinflussung der Weise des Candid verrät.

Vielfach findet sich mit einzelnen Posten der schon unter Albrecht thätige Hans Thonauer genannt, der seine Hauptthätigkeit im Antiquarium entwickelte und 1596 starb. Auch der schon genannte Engelhart de Pee kommt noch häufig, zumal als Porträtmaler vor.

Von dem Maler Hans von Aachen, der in München hauptsächlich im Porträtfache thätig war, ist in den Rechnungen nur selten die Rede. Die Malerrechnung erwähnt ihn nur einmal, indem er Umbra empfängt „zu 2 contrafeten". In den Hofzahlamtsrechnungen fanden wir nur eine Notiz vom Jahre 1596, nach der er 150 fl. „für gemachte arbeit" erhält.

Der angesehenste Plastiker Münchens war damals Hubert Gerhard, von dem wir zum ersten Male aus dem Jahre 1584 in einer Rechnung vom Jahre 1590 hören, in der es heifst: „Huebrecht Gerhardt pildtstreicher in anno 84 auf die pildnus Christi am creutz vnd beede schecher zum vmbgang Corporis Christi empfangen, er aber ain mehreres verdient zu haben vermaint laut seiner vnderschribnen recognition fl. 40". Die Rechnungen führen ihn als Bildhauer, Bildstreicher, Bilderformierer, Stuckateur, einmal als niederländischen Stuckateur. Er empfängt keine reguläre Besoldung, wird zwar in der Liste vom Jahre 1594 mit 100 fl. genannt, verläfst aber nach dem ersten Quartale des folgenden Jahres den Hof und kommt nicht weiter in den Rechnungen vor.

Neben ihm finden wir seit 1585 den Bildhauer Carlo Pellagio mit verschiedenen höheren Summen. Die Malerrechnung nennt ihn Stuckateur. Originell ist die Rechnungsnotiz vom Jahre 1588: „Caroln Pelagi bildthawern, so sich von jetzt an scultorn nennt". Sein Name kommt, wie der des Ponzony, in den eigentümlichsten Formen vor: Pelago, Pelagio, Pallago, Pollagio, Beglagio u. a. m. Er starb vor Ende des Jahres 1604, da in demselben von seiner Witwe die Rede ist.

Die Rechnungen der Michaelskirche nennen vielfach den Bildhauer Adam Krumper, der wohl identisch ist mit dem von Westenrieder[1]) als kistler von Weilhaimb genannten Adam Krumpper, denn wenn er auch in den Hofzahlamtsrechnungen Bildhauer genannt wird, so sind doch die Beträge für seine Arbeiten so niedrig, dafs man wohl an Kunsttischlereiarbeiteo denken kann. In einer Rechnung der Michaelskirche vom Jahre 1590 heifst es, er habe für sechs Engel mit Flügeln zu den Nebenaltären 120 fl. verlangt. Wahrscheinlich ist er der Vater des berühmten Johannes Krumper. Dieser läfst im Jahre 1609 am 19. August seinen Sohn Hans Adam taufen.[2])

Johannes Krumper kommt in den Hofzahlamtsrechnungen zuerst in der mehrfach genannten Liste mit einem Gehalte von 200 fl. vor. Seinen Namen fanden wir indessen schon früher in der Malerrechnung, wo es 1587 am 5. Januar unter Lara mezana da Venezia heifst: „Hanssen von Weylheim geben zu ein papagey" und nach der er in den darauf folgenden Jahren mehrere Male Modellierwachs empfängt. Die Rechnungen nennen ihn Bildhauer, Maler und Hofmaler. Nach Westenrieder[3]) stand er 1595 unter den Beurlaubten, die Hofzahlamtsrechnungen nennen ihn in diesem Jahre nicht, führen ihn aber in den beiden nächstfolgenden auf. Dann hören wir nichts von ihm bis zum Jahre 1604, in dem er bei der Errichtung des Bennobogens in der Frauenkirche thätig ist, wovon später die Rede sein wird. 1609 wird er mit einem Jahresgehalte von 580 fl. als Hofmaler angestellt. Dieses Gehalt bleibt ihm bis zum Jahre 1626, in dem er laut Bestimmung des verstorbenen Herzogs Wilhelm eine Zulage von 72 fl. erhält, so dafs ihm bis zu seinem im Jahre 1634 erfolgten Tode die bedeutende Jahressumme von 552 fl. ausgezahlt wird. Sein Tod ist in den Rechnungen nicht, wie es gewöhnlich geschieht, durch ein „hinnach verstorben" angemerkt, wird aber deshalb in das genannte Jahr zu setzen sein, da in dem ersten Quartale desselben die Jahresbesoldung in ein

[1]) Beiträge.

[2]) Taufbuch der Frauenkirche zu München. Erhalten haben sich aus jener Zeit die Jahrgänge 1588—1611.

[3]) Beiträge.

Gnadengeld von 200 fl. umgewandelt, und er nach dem zweiten Quartale überhaupt nicht mehr genannt wird.

Vielfach beschäftigt finden wir den Stuckateur Blasius Fistulator, der Bildschnitzer, Bildstreicher (Modelleur) und Bildhauer genannt wird. 1587 empfängt er 40 fl. ausständige Besoldung für zwei Jahre. Die Liste vom Jahre 1594 führt ihn mit 200 fl. auf. 1596 wird er entlassen, 1597 wiederum mit 200 fl. angestellt, 1607 erhält er wegen treuer Dienstleistung 200 fl. Gnadengeld, 1612 tritt eine Gehaltserhöhung ein, und vom Jahre 1613 bis zu seinem im Jahre 1622 erfolgten Tode bezieht er ein Gehalt von 300 fl., in das sein Sohn Wilhelm, der ein Jahr zuvor mit 200 fl. „angeschafft" worden war, eintritt.

Zu erwähnen ist noch der bedeutende Kupferstecher Johannes Sadeler, den die Rechnungen zuerst im Jahre 1589 mit einem kleinen Posten nennen. 1594 wird er mit einem Gehalte von 200 fl. genannt, doch heifst es schon 1595 „hernach er von hof komen". Er geht nach Italien und stirbt im Jahre 1600 in Venedig.

Wie wir sahen gingen im Jahre 1595, in dem Maximilian[1]) zum Mitregenten angenommen war, mancherlei Veränderungen vor sich, indem sowohl Entlassungen als Gehaltsverminderungen stattfanden. Es scheint demnach, dafs der junge Regent gleich energisch einschritt und vom ersten Tage an die Aufgabe zu lösen versuchte, deren Erfüllung er zunächst als seine vornehmste Pflicht ansah: Bayern aus der finanziellen Not zu retten. Es ist erstaunlich, mit welcher Weisheit und Umsicht er hiebei zu Werke ging, mit welcher Sorgfalt er das Beamtenwesen prüfte, Entlassungen, Versetzungen, Verschiebungen vornahm, wie er nirgends überschüssige Kraft duldete, sondern jedem sein richtiges Mafs an Arbeit zuzuweisen wufste, jeden an den

[1]) Peter Philipp Wolf, Geschichte Maximilian I. und seiner Zeit 1807—1811. — Aretin a. a. O. — Buchner a. a. O. — W. Schreiber, Maximilian I. der Katholische, Kurfürst von Bayern, und der dreifsigjährige Krieg; nach den Acten und Urkunden der k. b. allgemeinen Reichs- Staats- und Provincial-Archive. München 1868. — Söltl, Fürsten-Ideal der Jesuiten in einem treuen Spiegelbilde dargestellt. — Felix Stieve, Churfürst Maximilian I. von Bayern. Festrede. München 1882.

rechten Platz zu stellen verstand. Der Kammerpräsident Neuburger, der Finanzbeamte Wilhelms, wurde gleich anfangs entlassen. Schon im Jahre 1605 war die Schuld auf 860,000 fl. herabgesunken. Die reichen Erträge der von Maximilian angelegten Solenleitung in Reichenhall, die jährlich ca. 400,000 fl. abwarf, hatten dazu nicht wenig beigetragen.

Woran so mancher verzweifelt wäre, das gelang ihm in verhältnismäfsig kurzer Zeit, und zwar nicht durch eine übertriebene Sparsamkeit, die ihn die höheren Interessen der Menschheit vernachlässigen liefs, sondern durch rastlosen Fleifs, äufserste Gewissenhaftigkeit und den Ernst des Willens.

Maximilian war im Jahre 1573 in München geboren und zeigte schon früh die bedeutenden Gaben seines Geistes. Mit sieben Jahren erhielt er einen Lehrer Peträus, der ihn in streng katholischem Glauben erzog. Als eine gute Seite dieses Mannes mag hervorgehoben werden, dafs er bei dem Herzoge um Milderung der von den Jesuiten abgefafsten landesfürstlichen Erziehungsinstruktion einkam, in der unter anderem zu lesen ist: „Obgleich bisher in den christlichen Schulen der gelehrten Heiden und Ungläubigen als Ciceros, Salusts, Livius, Virgils, Terenz, Horaz und vieler ander Bücher und Schriften nicht allein nicht geschrieben, sondern dafür gehalten worden, dafs man eben nur aus diesen Autoren und anders nicht zierlich gut Latein lernen könnte, so ist doch unleugbar, dafs es zu jetziger unserer Zeit an christlichen, tapferen Autoren nicht mangle, welche bemeldten Allen weder an Zierlichkeit der Sprache noch an hochvernünftiger künstlicher Traktation nachzusetzen (sind)..... da hingegen jene das meiste mit heidnischer Phantasie, Götzen- und Buhlwerk, oder doch andern vergebenen Geschwätz und Fabeln zubringen und auch nicht wenig traktieren, was man jetziger Zeit nimmer verstehen oder brauchen kann".

Maximilian liefs sich durch derartige Maximen auch wenig beeinträchtigen und las in Ingolstadt, wo er mit dem nachmaligen Kaiser Ferdinand zusammen studierte, fleifsig die Alten. Nach Vollendung seiner Studien machte er im Jahre 1593 eine Reise nach Italien[1]), auf der er sich namentlich in Rom auf-

[1]) Nähere Angaben darüber bei Chr. Haeutle, Die Wittelsbacher als Her-

hielt. Schon im Juni des Jahres trat er die Rückreise an und begab sich zunächst nach Nancy, wo er Elisabeth, die Tochter Karl II. von Lothringen kennen lernte, mit der er sich zwei Jahre darauf, am 5. Februar vermählte.

Zwei Ideale begeisterten ihn, eine siegreiche katholische Kirche und ein mächtiges Bayern. In ihm floſs etwas von dem Heldenblute seines groſsen Ahnherrn Ottos von Wittelsbach, wie jener stand er treu zu Kaiser und Reich und war jenem in den furchtbaren Kämpfen des Dreiſsigjährigen Krieges die festeste Stütze. Zum Dank für den im Jahre 1621 durch Maximilian erfochtenen Sieg am Weiſsen Berge, gab der Kaiser dem Lande Bayern die Kurwürde wieder, die ihm durch die goldene Bulle abgesprochen war.

Maximilian war es innerste, heiligste Überzeugung, daſs eine Einheit Deutschlands nur bei strenger Aufrechterhaltung des Katholizismus möglich sei. Der Sieg der Reformation war ihm gleichbedeutend mit der Auflösung und Zersetzung des deutschen Reiches. Sein Glaube gipfelte in einer glühenden, fast schwärmerischen Marienverehrung, die in den Hymnen und Oden des an seinem Hofe lebenden Jacob Balde ihren dichterischen Ausdruck fand. Der Maria hatte er sein ganzes Sein geweiht. In einer Silberkapsel, welche er am Altare derselben niedergelegt hatte, und welche seine zweite Gemahlin Maria Anna, die er nach dem Hinscheiden der Elisabeth im Jahre 1635 geheiratet hatte, nach seinem Tode öffnen lieſs, fand man auf Pergament mit eigenem Blute die Worte geschrieben: „In mancipium tuum me tibi dedico, obsecroque virgo Maria hoc teste cruore meo Maximilianus peccatorum coryphaeus“. Diese Frömmigkeit raubte ihm aber nicht wie seinem Vater den klaren Blick und trieb ihn keiner Religionsgenossenschaft in die Arme. Seine Freiheit hat er nie zum Opfer gebracht.

Die Jesuiten, denen er als Lehrern sich zu Dank verpflichtet fühlte, schätzte er hoch, doch war er ihnen nicht unbedingt ergeben, hörte zwar ihre Ratschläge, aber prüfte dieselben und verwarf sie, wenn es ihn gut dünkte; auch scheute er sich nicht,

---

zoge, Kurfürsten und Könige von Bayern vom Jahre 1180 an bis herab auf unsere Zeit (Augsburg 1880), wo das Tagebuch dieser Reise mitgeteilt ist.

ihrem Wollen dann und wann heftig entgegenzutreten. Als er sah, dafs sie ihre Aufgabe erfüllt, nämlich jede freiere Regung auf religiösem Gebiete unterdrückt hatten, und zugleich erkannte, wie wenig sie geeignet waren, ein lebendiges Religionsleben zu entwickeln, dafs sie dem Volke wohl Furcht vor Übertretung der Satzungen einzupflanzen, aber keine Liebe zur Religion in demselben zu nähren vermochten, liefs er im Jahre 1600 den Kapuzinern ein Kloster bauen, die in ihrer Einfachheit und Anspruchlosigkeit viel eher die Herzen des Volkes zu gewinnen wufsten, als die Jesuiten, „welche in grofsen Städten, in prächtigen Palästen und herrlichen Tempeln, die der gemeine Mann nicht zu betreten, sondern nur anzuschauen und zu bewundern sich getraute, ihre Wohnungen aufschlugen, und deren lateinische Gelehrsamkeit und vornehme Weltlust das Volk nicht verstand“ (Buchner).

Seinem Willen wufste er alles zu unterwerfen; im Grunde war er ein absoluter Herrscher, doch einer von den wenigen, die es vermocht, sich selbst in den Dienst einer höheren Idee zu stellen und dieser den eigenen Willen zu opfern. Was er von anderen verlangte, das forderte er in noch höherem Mafse von sich selbst. Die höhere Idee war ihm der Staat, den er in echt Hobbesschem Sinne auffafste, „er war der Ansicht, dafs der Einzelne dem Staate mit äufserster Anspannung seiner Kräfte dienen und dessen Zwecken seine eigenen Interessen unbedingt unterordnen und aufopfern müsse“ (Stieve). Eine interessante Charakteristik des Mannes danken wir Hainhofer: „Veberflüssigen essen vnd trinckhen, spilen zu vilen jagen, Ritterspilen vnd andern kurtzweilen vnd vanitatem fragen Ihre Dhlt. nit nach, halten ein guetes Regiment, überlesen die supplicationes vnd andere schrifften zum Vnderschreiben selbsten, corrigierenss selbsten, decretieren offt selbsten vnd hör ich Ihrer Dhlt. hohen Verstand vnd judicium von Räthen vnd andern sehr rühmen“. Selbst ist der Mann, so schien sein Wahlspruch zu heifsen.

Zwei Führerinnen hatte er, die ihn nie verliefsen, eine reine Gerechtigkeitsliebe und eine seltene Selbstlosigkeit. Als ihm einmal geraten wurde, einen Beamten, der zu offen seinen Tadel ausgesprochen hatte, zu entlassen, soll er gesagt haben: „Das

sei ferne! Da würde ich mich dieses Mahners berauben und dann vieles nicht erfahren, was mir zu wissen ziemt". Dabei war er aber äufserst selbstgewifs, und wo er einmal etwas als recht erkannt hatte, liefs er keinen anderen Willen gelten. Die Jesuiten rieten ihm einmal vor einem öffentlichen Religionsgespräche, erst die Erlaubnis des Papstes einzuholen; „er habe früher", so meinte er, „zu solchen Disputationen keine Erlaubnis der römischen Kurie von nöten gehabt, brauche sie demnach auch diesmal nicht". Wo er Unrecht sah, ruhte er nicht eher, als bis er das Recht wieder eingesetzt fand. Bezeichnend sind hierfür seine Unterhandlungen mit dem Papste wegen des Bzoviusschen Buches.

Abraham Bzovius, der Fortsetzer der Annales Ecclesiastici des Baronius hatte behauptet, Kaiser Ludwig der Bayer sei kein rechtmäfsiger Kaiser, seine Regierungszeit daher ein Interregnum gewesen. Maximilian liefs diese Behauptung durch seinen Kanzler Hörwart in einer Schrift: Ludovicus quartus imperator defensus widerlegen und forderte von Bzovius einen förmlichen Widerruf. Als man ihm denselben verweigerte drohte er, mit Rom zu brechen und nötigte so den Papst, den Bzovius zu einem Widerrufe zu veranlassen, den dieser im Januar des Jahres 1619 leistete.[1])

Maximilians Bemühungen, seinen von ihm so sehr bewunderten Ahnen aus dem Kirchenbanne zu befreien, wonach er im Jahre 1616 gestrebt hatte, waren vergeblich gewesen. Er ehrte ihn, indem er ihm in der Frauenkirche Münchens ein prachtvolles Maussoleum errichten liefs.

Die Anschauungen, die er von den Pflichten und Aufgaben eines Fürsten hatte, schrieb er im Jahre 1650 für seinen Sohn nieder.[2]) Am 27. September des darauf folgenden Jahres starb

[1]) Das vom 5. Januar 1619 datierte Widerrufsschreiben befindet sich in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek Cod. bav. 1611 fol. 9.

[2]) Dieselben sind von Maximilian in deutscher Sprache niedergeschrieben als „Treuherzige väterliche Lehrstück, Erinnerungen und Ermahnungen" und dann von dem Jesuiten Vervaux unter dem Titel Monita paterna ins Lateinische übersetzt. Neuerdings von Söltl herausgegeben unter dem Titel „Der christliche Fürst".

er in Ingolstadt, wohin er sich einige Tage zuvor begeben hatte. Auf den Altären strahlten die Worte:

Maximilian I. Begründer des bayerischen Staates und Retter der katholischen Religion.

Was er im Leben erstrebt und errungen, das sollte ihm auch die Kunst verherrlichen: Die Gröfse Bayerns und die Macht der katholischen Kirche. Im Bewufstsein, dafs ein Fürst sich und sein Volk adelt, wenn er der grofsen Thaten und der bedeutenden Männer der Vergangenheit gedenkt, läfst er die Kunst ihren Ruhm verkünden, in Werken ihr Andenken ehren, zugleich aber nimmt er darauf bedacht, seiner Residenzstadt das Siegel des Grofsen aufzudrücken. Auch er hatte wie sein Grofsvater die Prachtbauten Italiens kennen gelernt und läfst sich, durch die grofsen Vorbilder angeregt, eine Residenz erbauen, die der begeisterte Beschreiber derselben, der Marchese Pallavicino[1]), als ein achtes Weltwunder preist. Sie sollte der Nachwelt ein Symbol seines gewaltigen Wollens sein. Ihre fein durchdachte Ausstattung, bei der die Malerei die wesentlichste Rolle spielt, verrät uns, dafs ein grofser Fürst der Urheber gewesen ist. Kirchliche Bauten hat er nicht unternommen, doch wendet er der Frauenkirche seine besondere Aufmerksamkeit zu und giebt ihr einen reichen und glänzenden Schmuck.

Dankt die Münchener Gemäldesammlung auch ihren Ursprung dem Herzoge Albrecht V., so ist doch Maximilian als ihr eigentlich künstlerischer Begründer zu betrachten.[2]) Er erkannte die Bedeutung Dürers und wufste drei wertvolle Werke desselben, den Paumgartnerschen Altar aus der Katharinenkirche zu Nürnberg (1613), den Hallerschen Altar aus der Dominikanerkirche zu Frankfurt (1615) und die vier Apostel aus

---

[1]) I trionfi dell' Architettura. Descritti e rappresentati All Altsa Serenissima di Ferdinando Maria etc. Dal Marchese Ranuncio Pallavicino. In Monaco MDCLXVII. Davon eine Übersetzung: Triumphirendes Wunder-Gebäw der Churfürstlichen Residenz zu München von Johannes Schmid I. V. C. 1685. Die dritte Ausgabe besorgt von Christoph Kalmbach im Jahre 1719. (NB. In den Übersetzungen ist merkwürdigerweise der Name des Candid, der bei Pallavicino einige Male vorkommt, gestrichen.)

[2]) Zur Geschichte des bayerischen Gemäldeschatzes von Dr. von Reber im Kataloge der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München 1884.

dem Nürnberger Rathause (1627) zu erwerben, von denen leider der Hellersche Altar bei dem Residenzbrande am 22. Dezember 1729 zu Grunde gegangen ist.

Bei seinen künstlerischen Unternehmungen verfolgte er ein ähnliches Prinzip wie in der Politik, wir möchten sagen, verfuhr er auch nach absolutistischen Grundsätzen; auch hier sollte ein Wille der herrschende sein. Nur so vermögen wir uns bei der grofsen Zahl der bedeutenden Aufgaben die geringe Zahl der selbständigen Künstler zu erklären. Die Kunst am Hofe Maximilians fällt im wesentlichen mit der des Candid zusammen, nur wenige Spuren einer anderen Kunstweise lassen sich auffinden. Aber nicht nur tragen die Werke das Gepräge des Candid, sondern fast alle gehen in ihren Ursprüngen auf ihn zurück, denn unermüdlich war sein Schaffen, rastlos sein Eifer, den Wünschen seines Fürsten gerecht zu werden.

Nachdem Schwarz, Sustris und Ponzony gestorben waren, finden wir neben Candid als angesehene Künstler nur noch Johannes Krumper, Hans Werl und Antonio Maria Viviani; von letzterem hören wir fast nichts mehr, Werl stirbt, wie wir berichteten, auch bald und Krumper arbeitete, wie wir sehen werden, nach Candids Entwürfen. Auf die Baumeister Reiffenstuel und Schön und ihr Verhältnis zur Kunst, ebenso auf den Teppichwirker Hans van der Biest und den Elfenbeinschnitzer Angermair werden wir später eingehend zurückkommen.

Erst in späterer Zeit finden wir einen Künstler, der eine andere Richtung einschlug: Ulrich Loth, der, 1590 geboren, ursprünglich ein Schüler Candids war und dann nach Venedig ging, wo er sich von 1610 bis 1613 aufhielt. Im Jahre 1619 schickte ihn Maximilian „vmb erlangung merer perfection in der mallerei“ nach Rom, und zwei Jahre später stellte er ihn mit einem Gehalte von 188 fl. 45 Xr. an. 1622 erhält er 542 fl. und seit dem Jahre 1626 jährlich 400 fl. Er stirbt im Jahre 1662. Geschick und Talent sind ihm nicht abzusprechen, doch ist er kein erfreulicher Meister, denn seine Werke, die doch kaum mehr sind als Produkte eines gewandten Eklektikers, entbehren der inneren Selbständigkeit.

Eine umfangreiche Thätigkeit entwickeln die beiden Kupfer-

stecher Rafael Sadeler, Vater und Sohn, von denen ersterer, der Bruder des früher genannten Johannes Sadeler im Jahre 1604, letzterer, im Jahre 1616, jeder mit 150 fl. angestellt wurde. Viele Werke Candids wurden von ihnen kunstvoll gestochen. Ihre Hauptthätigkeit war aber die Besorgung des Stiches der verschiedenen Serien bayerischer Heiligen, für die sie besonders bezahlt wurden. Für die Bavaria Sancta, zu der Matthias Kager die Entwürfe geliefert hatte, erhielt der ältere Sadeler im Jahre 1624 fl. 400, der jüngere im Jahre 1627 fl. 100. Kager hatte im Jahre 1620 „für 65 visierungen der Bayerischen Heiligen für selbigen historij werckh, welche von 4 jaren her nach vnd nach gemacht worden“ 234 fl. erhalten.

Nach dem Tode Candids, mit dem seine Kunstweise, die eine eigentliche Nachfolge nicht gehabt hat, zu Grabe getragen wurde, finden wir an dem Hofe Maximilians vornehmlich thätig: den berühmten Porträtmaler Niclas Prugger, dem wir mehrere charaktervolle Porträte Maximilians danken (München, Schleifsheim) und den Bildhauer Tobias Baader, dessen scharfe Charakteristik wir an dem Muttergottesbilde in der Herzogspitalkirche beobachten können, für die er das Werk im Jahre 1650 angefertigt hatte. Dasselbe wird dort noch heut als wunderthätig verehrt.

Der bedeutende Einfluſs, den seit dem Eintritte der Jesuiten die italienische Kunst in Bayern ausgeübt hatte, nahm unter den Nachfolgern Maximilians in hohem Maſse zu, und es zeigte sich, wie verhängnisvoll derselbe auf Bayerns Kunstentwicklung werden sollte. Hatten den groſsen Kurfürsten Maximilian religiöse und politische Ideen zu seinen bedeutenden Kunstschöpfungen angeregt, so huldigte jetzt die Kunst rein persönlichen Interessen. An die Stelle der Schönheit trat die Pracht und entfaltete sich in den Schlössern auf das glänzendste. Nicht mehr wurden die edlen Geister der italienischen Renaissance zum Vorbild genommen, sondern die Jünger eines Bernini und Borromini hielten ihren Einzug in Bayerns Hauptstadt und schufen prunkende Werke, denen man deshalb kein Interesse abgewinnen kann, da sie alles eigenartigen Geistes entbehren. Die Werke, die jetzt entstanden, waren wie Fremdlinge auf dem Boden, der sie trug, es fehlte zu diesem die innere Be-

ziehung. Darin eben liegt die Bedeutung des Mannes, dessen Leben und Werke wir betrachten wollen, daſs er voll Liebe für die Kunst Italiens seine Persönlichkeit nicht preis gegeben, um dadurch wie so viele seiner Zeitgenossen zum bloſsen Nachahmer und Manieristen zu werden, sondern daſs er mit wirklicher Begeisterung für die Ideen schuf, deren künstlerische Verwirklichung ihm zur Aufgabe gemacht wurde, und so Werke zu Tage förderte, in denen sich Form und Inhalt zu einem lebendigen Ganzen durchdringen.

ERSTER TEIL.

I. Candids Ursprung und Aufenthalt in Italien.

De schoon stadt Florencen onder meer Peerlen uyt onse Nederlanden, die sy aenlockende tot haer vercieringhe behoudt, heeft oock den constigen Schilder Pieter de Witte, welcken met zyn Ouders hem daer lange heeft gehouden, en is oft zyn aldaer ghecomen van Brugghe in Vlaender. Mit diesen Worten beginnt van Mander[1]) die kurze Lebensbeschreibung Candids, an deren Ende er noch in ungefährer Angabe das Geburtsjahr mitteilt, indem er bemerkt: „Hy mach nu Anno 1604 wesen out 56 Jaer oft daer ontrent". Wir haben demnach um 1548 die Zeit seiner Geburt anzusetzen.

Damit ist aber auch alles erschöpft, was wir bis zu der in den Anfang der siebenziger Jahre fallenden Thätigkeit unseres Künstlers von demselben wissen. Fraglich erscheint uns, ob wir, wie es bisher geschehen ist, aus der Angabe van Manders mit Sicherheit auf Brügge als den Geburtsort Candids schliefsen dürfen, denn, wenn auch van Mander ihn in der Überschrift „Schilder van Brugghe" nennt, so giebt er doch nicht, wie er es meist zu thun pflegt, noch einmal besonders an, dafs er hier geboren sei, und ferner läfst sich bei der nachlässigen Schreib-

[1]) Het Schilder Boeck etc. Door Carel van Mander Schjlder, Amsterdam Anno 1604. Zweite Ausgabe 1618.

weise van Manders nicht mit Gewifsheit angeben, ob in der Verbindung „en is oft zyn“ das „oft“ ein ausschliefsendes oder ein verbesserndes „oder“ ist, also „oder vielmehr“ bedeutet. Dürften wir das erstere als gewifs annehmen, so wäre es klar, dafs van Mander es nicht genau wufste, ob auch die Eltern aus Brügge gekommen wären und wir würden zu weiteren Schlüssen berechtigt sein.

Könnten die Vermutungen Cartons[1]), der den Künstler Gilles de Witte, den im Jahre 1577 das Archiv der Familie de Schieter de Lophem in Brügge nennt, für den Vater des Candid hält, auf Gewifsheit Anspruch erheben, so wäre es geradezu gewifs, dafs Candid nicht in Brügge geboren sei, denn Gilles de Witte lebte noch in der Mitte des Jahrhunderts in Gent und kam erst später, wahrscheinlich erst nach 1566, als in Gent die Excesse der Ikonoklasten stattfanden, nach Brügge.[2])

Wir meinen jedoch, den Behauptungen Cartons widersprechen zu müssen, denn abgesehen davon, dafs seine Vermutungen, um auch nur auf Wahrscheinlichkeit Anspruch zu machen, einen viel zu geringen Halt haben, geht aus der Angabe Bertolottis[3]), der bemerkt, dafs Candid in Italien unter dem Namen Pietro d'Elia Candido bekannt sei, hervor, dafs sein Vater Elias hiefs.

Jener Gilles de Witte hatte im Jahre 1577 für die Familie de Schieter de Lophem ein Grabdenkmal ausgeführt und, wie aus der Bestellungsurkunde zu ersehen ist, die plastische und

---

[1]) C. Carton, Notes biographiques sur Pedro Candido (Pierre de Witte) Artiste Brugeois. In den „Annales de la Société d'Émulation pour l'étude de l'Histoire et des Antiquités de Flandre, Tome I, 2. Série. Bruges 1843“ und zum Teil abgedruckt in: Biographie des hommes remarquables de la Flandre, Bruges 1843.

[2]) Vergl. den Artikel des E. Busscher in der Biographie nationale. Publiée par l'Académie Royale des sciences, des lettres et des beaux arts de Belgique. Tome sixième. Bruxelles 1878. — Der von Ad. Siret für dieses Werk verfafste Artikel über Candid beruht nicht auf selbständiger Forschung, sondern ist zusammengesetzt aus Angaben Cartons und Kramms in dessen: De Levens en Werken der hollandsche en vlamische Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Boumeesters etc. 1864.

[3]) Artisti Belgi ed Olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII. Notizie e documenti raccolti negli archivi romani dal Cav. A. Bertolotti Firenze 1880.

malerische Ausschmückung übernommen. Dies beweise, so meint Carton, dafs Gilles sowohl Maler als Bildhauer gewesen sei, und daraus erkläre sich wohl die frühe Neigung Pietros für diese beiden Künste. Wenn auch die Liebe zu ihrem Kinde die Eltern des Candid hauptsächlich dazu vermocht hätte, diesen auf seiner Reise nach Italien zu begleiten, so hätte dabei doch auch der Wunsch nicht fern gelegen, die Meisterwerke selbst zu studieren. Gilles' Abwesenheit von Brügge wäre deshalb wahrscheinlich, weil mit der Wiederaufrichtung des Denkmals im Jahre 1584 nicht Gilles de Witte, sondern Jacques Christiaens beauftragt worden sei.

Carton sieht selbst ein, wie haltlos diese ganze Kette von Folgerungen ist, und sagt: „Tout ceci du reste n'est qu'une conjecture et je ne serais pas étonné qu'on me prouvât qu'elle est sans fondement". Ob es eines strikten Beweises bedarf, um dieselbe zu widerlegen, möchten wir bezweifeln. Eines hätte er sich schon selbst sagen können, dafs nämlich die Abwesenheit Gilles' im Jahre 1584 nichts mit der Einwanderung Candids in Italien zu thun haben kann, die, wie er aus van Mander, den er benutzt hat, ersehen konnte, vor 1574 stattgefunden haben mufste.

Als gewifs läfst sich nur angeben, dafs Candid aus Brügge nach Florenz gekommen war und dort mit seinen Eltern lebte, die wahrscheinlich auch aus Brügge gekommen waren, über die wir aber aufser der Bertolottischen Namensangabe nichts wissen.

Van Mander spricht noch von einem Bruder des Candid, der, wie er meint, Cornelis hiefs, Soldat in der Leibgarde des Grofsherzogs von Toskana war und sich gerade in dem Jahre[1]),

---

[1]) Van Mander giebt hier 1573 als das Jahr seines Florentiner Aufenthaltes an. Entweder liegt hier ein zufälliges Versehen vor, oder hat er sich hier Florentiner Zeitrechnung bedient, denn in Wahrheit war er erst im Jahre 1574 in Florenz. Es geht dies erstens aus einer Stelle der der zweiten Auflage seines Werkes beigegebenen Biographie van Manders hervor: „Want in't Jaer 1574 heeft Karel van Vader ende Moder (mit denen er in Meulenbecke in Flandern lebte) verlof gekregen om na Romen te gaen", dann aber auch daraus, dafs er in seiner Vasaribiographie angiebt, um die Fastenzeit mit Candid und mehreren anderen Niederländern zusammen gewesen zu sein, während Vasari in Florenz

als van Mander sich in Florenz aufhielt, mit Glück in der Landschaftsmalerei versucht hatte, „daer hy al fraey in gheworden is, hoewel hy spade aenvingh". Nagler [1]) und Carton verstehen diese Stelle so, als hätte Cornelis in bayerischen Diensten gestanden, doch beruht diese Angabe auf einem Mifsverständnisse. Van Mander hat zwar von zwei Herzögen, dem von Florenz und dem von Bayern gesprochen, ist aber dann auf Florenz zurückgekommen, indem er erzählt, dafs er hier verschiedene Werke Candids gesehen und ihn selbst kennen gelernt habe, und fährt dann fort: „Hy had oock eenen Broder ins Hertoghen Guarde etc.". Dazu kommt noch, dafs Baldinucci [2]), dessen Biographie Candids im wesentlichen nur eine Übersetzung van Manders ist, an dieser Stelle hinzufügt, dafs Cornelis in Florenz gelebt habe, und dafs sich im grofsherzoglichen Palaste sowie in vielen Privathäusern Landschaften desselben befänden, die, ganz im Geschmacke der Zeit gehalten, paesi di Cornelio genannt würden und „molto belli e vaghi" seien.

Van Mander nennt unseren Künstler stets de Witte und bemerkt nur, dafs er auf einigen Stichen nach seinen Werken Pieter Candido genannt würde. Dies mag vielleicht die Ursache gewesen sein, dafs er gewöhnlich als Peter de Witte gen. Candido erwähnt wird, denn diese Bezeichnung wird erst in unserem Jahrhundert, seitdem man aus van Mander seine Nachrichten schöpfte, gebräuchlich. Dieselbe ist aber deshalb unberechtigt, weil er selbst seinen alten Namen vollständig aufgegeben und den italienisierten an seine Stelle gesetzt hat. Die Benennung de Witte gen. Candido erweckt die falsche Vorstellung, als habe er selbst seinen ursprünglichen Namen behalten, sei aber von seinen Zeitgenossen oder der Nachwelt aus

---

mit der Bemalung der Kuppel von Sa. Maria del Fiore beschäftigt war. Nun war Vasari, wie aus seinen Briefen hervorgeht, um die Fastenzeit des Jahres 1573 garnicht in Florenz, sondern in Rom, von wo er erst im Mai des Jahres zurückkehrte; dagegen finden wir ihn im folgenden Jahre um besagte Zeit eifrig an der Kuppel thätig. In seiner Vasaribiographie giebt van Mander für seinen Aufenthalt fälschlich das Jahr 1577 an und rückt den Tod Vasaris, der in Wahrheit am 27. Juni 1574 stattfand, in das Jahr 1578.

[1]) Neues allgemeines Künstlerlexikon, Band 21. 1851.

[2]) Baldinucci, Notizie de Professori del disegno da Cimabue in Qua. 1811.

Unterscheidungsgründen so genannt worden. Dafs er seinen niederländischen Namen wirklich aufgegeben, geht sowohl aus Bezeichnungen auf seinen Werken wie aus seinen Briefunterschriften hervor. Auch in den Rechnungen und Urkunden jener Zeit wird er nur so genannt. Ebenso zeigen die Stiche bis auf einen, der die Bezeichnung Petrus de Witte brugensis trägt, den italienisierten Namen, der in den verschiedensten Formen vorkommt.

Wenn auch seine eigene Unterschrift, welche die reine italienische Form Pietro Candido zeigt, die korrekteste genannt werden mufs, so gaben wir doch der Mischform Peter Candid den Vorzug, da diese in München, wo er vornehmlich gewirkt hat, allgemein gebräuchlich ist und gewissermafsen schon einen populären Klang hat.

Da van Mander nichts von dem Aufgeben des Namens weifs, so nehmen wir an, dafs Candid im Jahre 1574, als van Mander in Florenz war, noch den alten Namen Peter de Witte führte, und halten die schon von Bianconi [1]) ausgesprochene Ansicht für wahrscheinlich, dafs er mit seinem Eintritt in den Dienst des Grofsherzogs von Toskana die Italienisierung vornahm.

Wann er nach Italien gekommen ist, war nicht zu ermitteln, denn bestimmte Nachrichten fehlen, und seine Werke bieten uns deshalb keinen sicheren Anhalt, da uns nur solche aus der Münchener Periode, vom Jahre 1586 an bekannt, und wir daher nicht im stande sind, ein Bild seines künstlerischen Entwicklungsganges bis zu diesem Zeitpunkte zu entwerfen. Aus den späteren Werken aber irgend einen positiven Schlufs zu ziehen, halten wir deshalb für bedenklich, weil Candids Kunstweise kein ausgesprochen nationales Gepräge trägt. Man hat aus einigen Spuren nordischer Kunstweise, die sich bei ihm wohl aufdecken lassen, auf eine späte Einwanderung schliefsen wollen. Dabei aber hat man, wie uns scheint, aufser Acht gelassen, dafs die natürlichen Anlagen eines Menschen sich stets Geltung zu verschaffen wissen, so dafs sich das niederländische Naturell des Candid auch dann noch behaupten konnte, wenn er selbst

[1]) Bianconi, Lettere al Marchese Filippo Ercolani etc. Brief I. vom 28. Oktober 1762.

als Kind, also zu einer Zeit, ehe die Kunst seines Landes irgendwie auf ihn hatte einwirken können, seine Heimat verlassen hatte. Andererseits gehen diejenigen, welche, wie z. B. Chr. von Mannlich[1]), behaupten, er müsse sehr jung nach Italien gekommen sein, denn sein Stil zeige nur hie und da Spuren von dem vaterländischen Geschmacke, deshalb zu weit, weil er auch in den Niederlanden wie so mancher andere vor seiner Einwanderung in Italien der italienisierenden Kunst anhängende Lehrer gehabt haben konnte.

Einer bestimmt ausgesprochenen italienischen Kunstrichtung hat er sich nicht hingegeben, sondern, ohne in Eklektizismus zu verfallen, sich das zu eigen gemacht, was seiner ganzen Natur, seinem innersten Wesen entsprach. Es läfst sich deshalb bei dem Mangel einer bestimmten Nachricht kaum nachweisen, welche Meister in Italien seine eigentlichen Lehrer gewesen sind. Im allgemeinen wird er ein Schüler Vasaris genannt, aber allein auf Grund der Angabe van Manders, dafs er für jenen viel gearbeitet habe, worauf wir zurückkommen werden. Schon Carton, der in seiner Einleitung sagt, dafs er nur wenige Werke Candids kenne und sich ganz auf das Urteil anderer verlasse[2]), meint — leider ohne seinen Gewährsmann zu nennen — sich nicht auf die Einwirkung Vasaris beschränken zu dürfen, da Candid denselben vielfach übertroffen habe. Wenn er auch nicht direkt durch Parmeggianino beeinflufst sei, so hätten doch dessen Werke auf ihn eingewirkt „sa manière est gracieuse, ses figures ont les attitudes bien contractées et un grand agrément dans les airs des têtes“. So sehr wir die Richtigkeit dieses Urteils anerkennen, müssen wir doch der Annahme, dafs diese Vorzüge auf Parmeggianinos Einflufs zurückzuführen seien, energisch widersprechen. Wir finden in den flüchtigen, oft leichtfertig ausgeführten Arbeiten dieses Malers nichts, was uns zu einem Vergleiche mit Candid aufforderte, dessen Arbeiten, wie wir oft zu beobachten Gelegenheit haben werden, mit der

[1]) Christian von Mannlich, Beschreibung der Churpfalzbaierischen Gemäldesammlungen zu München und Schleifsheim. I. 1805.

[2]) „Je rassemblerai ici, ce que les autres en ont dit, j'exposerai le jugement qu'ils ont porté sur ses oeuvres et leur opinion impartiale et désinteressée vous convaincra que cet homme mèrite de tous points que nous le revendiquions“.

äufsersten Sorgfalt und dem eingehendsten Studium aller Einzelheiten gemacht sind. Wenn auch Grazie beiden Künstlern eigen ist, so sind doch die Werke Parmeggianinos nicht ohne süfslichen Beigeschmack, nicht ohne Affektation, von denen Candid sich stets frei zu halten gewufst hat. Viel eher wäre man geneigt, an einen direkten Einflufs Bronzinos zu denken, doch bewegen wir uns dabei auf dem Gebiete der blofsen Möglichkeit, ohne irgendwie zwingende Gründe dafür angeben zu können.

So viel erscheint uns gewifs, dafs er mit glühendem Eifer das Studium der grofsen Meister betrieben hat und, ohne diesem oder jenem den Vorzug zu geben, das Schöne, wo er es fand, voll und ganz auf sich wirken liefs. Er war eine rezeptive Natur, die selbst noch in München sich der dort herrschenden Kunstrichtung nicht ganz verschlofs. Bei Betrachtung seiner Werke werden wir Gelegenheit haben, auf die verschiedenen Meister, denen er die mächtigsten Anregungen verdankte, hinzuweisen, diese aber wird uns zugleich lehren, dafs er bei aller Verehrung und Hingebung an jene doch nicht verlernt hat, die Natur, den Urgrund alles echten Kunstlebens, zu lieben und zu studieren.

Über das Verhältnis Candids zu Vasari erfahren wir von van Mander nur folgendes: „Hy heeft veel dinghen voor Cavalier Giorgio Vasari gedaen, te Room in des Paus Paleys en sale: Oock te Florencen in de Cupola en elder". Etwas weiter läfst er sich in seiner Vasaribiographie über die Arbeiten im Vatican aus und setzt uns so in den Stand, dieselben zu datieren, denn hier bemerkt er, dafs, so viel er wisse, „Hendrick in de Croon en Pieter de witte Nederlanders" dem Vasari bei der Ausführung der Bilder in der Sala Regia geholfen hätten, wo jener im Auftrage des Papstes Pius V. die Schlacht bei Lepanto, das Bündnis der Kirche mit Spanien und Venedig, einige sich auf Frankreich beziehende Ereignisse und anderes zu malen hatte. Auch der Mitwirkung Candids bei der Bemalung der Florentiner Domkuppel gedenkt er hier noch einmal.

Diese Arbeiten fallen in den Anfang der siebenziger Jahre, und somit wäre uns wenigstens ein terminus ante quem der Einwanderung des Candid gegeben. Da van Mander im Jahre

1574, also zu einer Zeit, in der gerade an der Kuppel in Florenz gemalt wurde, und die den Arbeiten in Rom unmittelbar folgte, in Florenz war, so müssen wir seine Angaben als unbedingt sicher anerkennen und dürfen, da er von den verschiedenen Arbeiten, die er mit einem bloſsen „en elder" bezeichnet, gerade diese beiden hervorhebt, den Anteil, den Candid daran gehabt hat, nicht zu gering anschlagen. Wir heben dies darum hervor, weil Vasari in seinen vielen Briefen [1]), die sich auf diese Arbeiten beziehen, den Candid nicht einmal erwähnt, während er doch bei verschiedenen Gelegenheiten die Künstler, die ihm behülflich waren, anführt. So nennt er in einem Briefe an den Groſsherzog Francesco vom 4. Mai 1571, als er in Rom in mehreren kleinen Kapellen den Engelssturz, die Geschichte des Tobias, des heil. Stephanus sowie das Martyrium des heil. Paulus [2]) malte, wobei ihm hauptsächlich Sandro del Barbiere half, neben anderen Künstlern, deren Fleifs er rühmt, den Niederländer Giovanni Strada (Stradanus), von dem er jedoch lieber schweigen will, da er ein Bruder Liederlich sei, der, wenn es ihm gefiele, aus der Werkstatt laufe. Trotzdem spricht er auch in anderen Briefen von ihm, so am 18. Januar in einem Schreiben an seinen Freund und Gönner Vincenzio Borghini, wo er aufserdem den Bronzino erwähnt und seiner Freude über die Ankunft des Lorenzo Sabatini Bolognese Ausdruck giebt. Noch von zwei anderen Künstlern Livo und Luigi ist mehrere Male die Rede [3]), und es scheint daher nicht recht begreiflich, dafs des Candid nicht ein einziges Mal gedacht ist, während die Nichterwähnung in der zweiten Auflage der Malergeschichte Vasaris, die im Jahre 1568 erschien und Bianconi [4]) zu der Annahme veranlafst, Candid müsse erst nach dieser Zeit in Vasaris Dienste getreten sein, nicht auffallen kann.

Über die Bilder in der Sala Regia werden wir sowohl durch

---

[1]) Abgedruckt bei Gaye. D. Giov. Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI in Firenze. 1839—40. — Wiederabgedruckt und um einige vermehrt in: Le Opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Sansoni Editore. VIII.

[2]) Vergl. Brief vom 10. Februar 1571 an Francesco.

[3]) Z. B. in einem Briefe an Borghini vom 18. Juli 1573.

[4]) A. a. O.

die Briefe Vasaris als auch durch Tajas [1]) genaue Beschreibung eingehend unterrichtet. Am 23. Februar 1572 giebt Vasari dem Grofsherzoge Francesco in einem Briefe eine ausführliche Schilderung der für diesen Saal gemachten Entwürfe, nach welcher in drei Teilen die Schlacht bei Lepanto zur Darstellung kommen sollte, deren erster die in den Golfen von Lepanto und Zeffalonia liegende christliche und türkische Flotte sowie den Bund der katholischen Kirche mit Spanien und Venedig gegen die Türken schilderte, der zweite die feierliche Übergabe des Oberkommandos an Don Juan d'Austria darstellte, während der dritte ein Bild der Seeschlacht selbst gab.

Die Beschreibung Tajas zeigt, dafs nur der erste und der letzte dieser drei Entwürfe ausgeführt wurden, während statt des zweiten Vasari in späterer Zeit die Aufhebung des Schismas und die Rückkehr des Pontifikates nach Rom unter Gregor XI. malte und die stolze Unterschrift: ΓΕΟΡΓΙΟC 'Ο ΥΑCΑΡΙΟC ΑΡΕΤΙΝΟC ΕΠΟΙΕΙ darunter setzte. Die Ausführung der beiden Bilder gelang ihm so gut, dafs er seine Freude in verschiedenen Briefen kundgab. Am 2. Mai 1572 schreibt er darüber an die Fürsten Cosmo I. und Francesco sowie an Borghini. In dem Briefe an den letzteren heifst es: „quanto di buono è chè à finito afatto la storia della bataglia de' Turchi, che mi darà fama perchè è cosa che mai più ò fatto così per la gratia Dio". Taja bemerkt bei Besprechung der Seeschlacht, dafs dieses Gemälde von einigen für das Werk Vasaris gehalten würde, während andere, die es diesem nicht zutrauten, da es „forme assai più leggiadre" zeige, den Zuccaris die Ausführung zuschrieben; diese Annahme sei aber haltlos, denn der bedeutendere Taddeo wäre schon im Jahre 1566 gestorben und Federigo sei dem Vasari nicht überlegen. Einzelne Figuren rührten, wie auch auf den übrigen Gemälden, von Lorenzino da Bologna her. Möglich, dafs hier die Mitwirkung des Candid zu suchen ist, der gerade in der gefälligen Formengebung sich

[1]) Agostino Taja, Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano etc. Roma 1750.

[2]) Brief vom 11. Dezember 1572 aus Rom an Borghini: „Vorrei bene di questi Gregori pontefici trovar qualche cosa notabile come quel Gregorio che ricondusse da Avignone la Siede Apostolica, e quello che levò l'autorità all' impero etc.

auszeichnet, doch müssen wir noch den übrigen Arbeiten Vasaris in diesem Saale und in anderen Räumen des Vatican unsere Betrachtung zuwenden, da van Mander die Thätigkeit Candids in der Sala Regia mit einem „so ick meen“ angab, während er andererseits die Thätigkeit „in des Paus Paleys“ mit Sicherheit erwähnte.

Nach Vollendung der Türkenschlacht und dem Ableben Pius V. reiste Vasari nach Florenz zurück, um die Arbeiten für die Bemalung der Kuppel von Sa. Maria del Fiore aufzunehmen; aber schon im November des Jahres (1572) berief ihn der neue Papst Gregor XIII. wieder nach Rom, da er dringend die Vollendung der Malereien in der Sala Regia wünschte. Nun entstanden das vorher erwähnte Bild der Rückkehr des Pontifikates und vier sich auf die Ausrottung der Hugenotten beziehende Bilder, von denen nach Taja das erste, die Ermordung Collignons Vasari selbst malte, während die übrigen von Schülern desselben herrührten. Auch hierbei könnte Candid mitgewirkt haben. Woher Nagler die Notiz hat, Candid habe dem Vasari bei der malerischen Ausschmückung des grofsen Treppenhauses im Vatican geholfen, wissen wir nicht, ersehen jedoch aus Baglione[1]), dafs auch hier ein Schüler des Vasari nach dessen Entwurfe die Ausführung versah: „Poi nel principio della seconda scala, che volta alla Sala Regia su l'alta dell' arco nella parte di dentro v'è una pittura a fresco di Christo, che prega nell' orto co' Discepoli, ed è disegno di Giorgio ma da uno de' suoi discepoli lavorata“.

Die Angabe Baldinuccis, Candid habe mit Vasari in der Sala Cancelleria gemalt, ist falsch, denn diese Arbeiten waren von Vasari schon in der Mitte der vierziger Jahre ausgeführt.[2])

Nicht besser unterrichtet sind wir über die Thätigkeit Candids bei den Arbeiten in der Florentiner Domkuppel, denn die sichere Angabe Fantozzis[3]): „dopo di avere udita la Santa Messa salì (Vasari) la prima volta sul ponte la mattina dell'

[1]) Le vite de' pittori, scultori, architetti ed intagliatori dal pontificato di Gregori XIII. del 1572 fino a tempi di Urbano VIII. nel 1642 scritte da Gio. Baglione Romano 1753.

[2]) Vasari (Sansoni) VII. S. 678.

[3]) Fantozzi, Nuova Guida di Firenze 1842.

13. Agosto 1572 in compagnia di Pietro Witte per dargli incominciamento" ist wie die Quellen, die er angiebt, zeigen, nur eine Kombination der bei Gaye[1]) abgedruckten Notizen aus den „Memorie inedite Fiorentine" und den „Deliberazioni dell' Opera" mit der Angabe Baldinuccis, der wiederum aus van Mander geschöpft hat. Richa[2]), auf den er sich auch beruft, erwähnt die Mitarbeiterschaft des Candid nicht, ebensowenig wird derselben in dem ausführlichen Werke Guastis[3]) noch von Cavalucci[4]) Erwähnung gethan; doch glauben wir in einem bei Guasti abgedruckten Memoriale Vasaris, das dieser dem Grofsherzoge Cosmo I. wegen der Ausdehnung und des Preises der Kuppelmalereien überreichte, seine Spur gefunden zu haben. Unter anderen Forderungen steht hier: „Vole un maestro d'importanza, pittore pratico, che stia sempre in sull' opera, massime quando io sarò in terra o a far cartoni o a far altre cose, e chi guidi tutti gli altri che non vorrà meno di Δ uno il dì". Da van Mander, der, wie wir bemerkten, auch in der Vasaribiographie, von der Mitwirkung Candids bei dieser Arbeit spricht, keinen anderen Gehülfen Vasaris nennt, so halten wir es für wahrscheinlich, dafs Candid diese Stelle erhielt. Nach dem Tode des Vasari wurde dem Federigo Zuccaro die Vollendung der Kuppelmalereien übertragen, die im Jahre 1579 abgeschlossen wurden.

Von den übrigen Arbeiten, sowohl denen, die van Mander

---

[1]) S. 352 f. „11. Giugno 1572 mercoledi mattina A ore XI maestro G. Vasari cominciò a dipingere la cupola di Firenze ed avanti che desse principio fece celebrare all altare del Sacramento una messa dello Spirito Santo e udita che l'ebbe di subito diede principio a detta pittura per ordine del Granduca Cosimo (Memorie inedite Fiorentine). Gaye weist hier auf die falsche Datierung hin, die mit der Notiz aus den „Deliberazioni dell' Opera" nicht im Einklang steht, wo es heifst: „13. Ag. 1572 Udita la scritta e conventione fatta intra Mess. G. V. cavaliere et pictore capo principale della pictura et impresa di dipingere la volta della cupola in executione di quanto è statone commesso et ordinato dal Serenissimo Granduca di Toscana, e quella letta a loro Signorie da me cancelliero quella approvorno et confermorno et ne commessono la executione in ogni miglior modo".

[2]) Giuseppe Richa, Notizie istoriche delle chiese fiorentine etc. 1754.

[3]) Guasti, La cupola di S. Maria del Fiore. Firenze 1857.

[4]) Cavalucci, S. Maria del Fiore. Storia documentata 1881.

bei Besprechung der Thätigkeit für Vasari mit einem „en elder“ andeutet, als auch von denen, die er bei seinem Aufenthalte 1574 in Florenz von ihm sah, haben wir keine weitere Kunde, und ebensowenig sind wir im stande, über die Arbeiten, welche er für den kunstliebenden Grofsherzog Francesco, Gemahl der schönen Bianca Capello, schuf, mehr anzugeben, als van Mander berichtet, der sich mit der kurzen Angabe „oock voor den Hertogh van Florencen verscheyden Tapyt-patronen en ander dinghen“ begnügt. Nicht unwahrscheinlich ist die Naglersche Angabe, dafs Candid im Palazzo Vecchio thätig gewesen sei und noch im Jahre 1577 in demselben gearbeitet habe, nur wissen wir nicht, woher dieselbe stammt. In diesem Palaste und ebenfalls bei der Anfertigung von Teppichkartons war auch sein Landsmann Stradanus thätig. Nach Nagler wurden die Teppiche in Flandern gewebt, doch ist das nicht recht wahrscheinlich, weil damals auch in Florenz die Teppichindustrie blühte.

Da die Archive von Florenz ihn nicht nennen[1]) und da, wie Bertolotti angiebt, auch die römischen Archive über ihn schweigen, so sind wir nicht im stande seinem weiteren Lebensgange in Italien zu folgen. Sicher ist nur, dafs er sich im Jahre seiner Berufung nach München in Florenz befand, da dieselbe von hier aus erfolgte, und ferner, dafs er hier Mitglied der Akademie war, da er sich auf mehreren Bildern Academicus Florentinus nennt.

Auffallend ist es, dafs Raffaello Borghini ihn in seinem 1584 erschienenen Werke: Il Riposo, in dem er eingehend die Florentiner Kunstverhältnisse bespricht, nicht nennt, denn die überaus günstigen Bedingungen, unter denen er nach München berufen wurde — seine Besoldung überstieg diejenige aller damals in München lebenden Künstler, und gleich in den ersten Jahren wurde er mit bedeutenden und interessanten Arbeiten betraut — lassen darauf schliefsen, dafs er ein nicht geringes Ansehen genossen habe.

Nur über ein einziges Florentiner Werk sind wir näher

---

[1]) Nach Angabe des Herrn Archivdirektor Milanesi in Florenz und des Herrn Konservator Bayersdorfer.

unterrichtet, ohne dafs wir jedoch die Zeit seiner Entstehung anzugeben vermöchten. Dasselbe war ein Freskogemälde in der Kirche S. Niccolò [1]) und wird bei Cinelli [2]) „una vergine bellissima col Bambino in Braccio, S. Niccolò e S. Francesco dalle bande opera di Pier Candido Fiammingo" genannt. Unwillkürlich werden wir an ein späteres Werk: Anbetung der Madonna durch die beiden Heiligen Benedikt und Franziskus in Augsburg erinnert. Von dem Florentiner Bilde ist heute keine Spur mehr vorhanden.

Ebensowenig kennen wir das von Chizzola [3]) am Choraltare der Karmeliterkirche von Brescia genannte Bild einer Verkündigung, das die neueren Führer der Stadt nicht erwähnen.

Von Herzog Wilhelm V. von Bayern nach München berufen, verläfst Candid im Jahre 1586 Florenz und tritt in bayerische Hofdienste ein, um eine reiche Kunstthätigkeit zu entfalten. Anfangs neben einer bedeutenden Schar zum Teil sehr angesehener Meister thätig, weifs er sich bald über alle emporzuschwingen und der Kunst in München den Stempel seines Geistes aufzudrücken.

Zweien Fürsten hat er gedient, die grundverschieden von Natur ganz verschiedenen Idealen nachgingen und für dieselben auch die Kunst in Anspruch nahmen; in beider Gemütsleben hat er sich zu versenken gewufst und die ihm gestellten bedeutsamen Aufgaben auf das glücklichste gelöst.

Er bewährte sich in wahrem Sinne als ein universaler Künstler, nicht nur weil er sich auf den einzelnen Gebieten der bildenden Kunst bethätigte, sondern weil er auch den verschiedensten Ideenkreisen die ihrem Wesen entsprechenden Formen zu geben verstanden hat.

---

[1]) Dieselbe ist nicht zu verwechseln mit der gleichnamigen, gröfseren Kirche in der Via del Giardino, in der Richa ein Madonnenbild des Lorenzo di Bicci angiebt. Sie liegt auf der rechten Seite des Arno an der Ecke der Via dell' Agnolo und der Via del Fosso.

[2]) Giov. Cinelli, Le Belleze della Dittà di Firenze 1677.

[3]) L. Chizzola, Le Pitture e Sculture di Brescia 1760.

II. Candids äufsere Verhältnisse in München.

Wenn wir auch über das Leben unseres Künstlers seit seiner Berufung nach München besser unterrichtet sind, als es in der ersten Periode der Fall war, und im allgemeinen im stande sind, dem Gange desselben zu folgen, so waren doch die Quellen, aus denen wir unsere Nachrichten schöpften, nicht derart, um uns von der Persönlichkeit und dem Wesen des Mannes irgend eine deutliche Vorstellung zu vermitteln. Die Rechnungen, die uns Bericht erstatteten, waren wohl gewissenhaft, aber, wie es ihrem ganzen Wesen entspricht, äufserst wortkarg; aber auch die übrigen, teils von ihm selbst herrührenden, teils auf ihn Bezug nehmenden Schriftstücke boten nur wenig Stoff, um die Eigenheit seiner Persönlichkeit erkennen zu lassen. Dazu kommt noch, dafs wir ein Bildnis des Candid nicht besitzen — denn da es weder einen Stich noch ein Gemälde giebt, das ihn darstellt, so werden wir die in der Ruhmeshalle zu München aufgestellte, von Lossow ausgeführte Büste Candids nur als ein Idealporträt anzusehen haben, obgleich die höchst charakteristischen, durchaus porträthaften Züge auf ein bestimmtes Vorbild hinweisen —, und so vermögen wir uns von der Person des Künstlers weder ein äufseres noch ein inneres Bild zu machen, oder das letztere doch nur insofern, als wir aus seinen Werken darauf zu schliefsen berechtigt sind. Wir werden daher bei der Darstellung seines Lebens nicht mehr als eine in scharfen Umrissen gezeichnete Skizze liefern können, die wir weder in allen Teilen gleichmäfsig auszuführen noch überhaupt kraftvoll und lebendig zu gestalten vermögen, bei deren Entwurfe wir aber hoffen dürfen, zu keinem falschen Bilde die Grundlinien zu ziehen.

Fast alle Autoren geben an, Candid sei im Jahre 1578 von Albrecht V. nach München berufen worden. Es erweist sich jedoch diese Angabe als ein Irrtum, da aus allem deutlich hervorgeht, dafs die Berufung erst im Jahre 1586 stattgefunden hat. In diesem Jahre heifst es in den Hofzahlamtsrechnungen, die ihn vorher nicht nennen unter „Zörungen“: „Petern Candido malern pro zörung von Florentz herraus laut zetl. fl. 44 Xr. 30“

und unter der Rubrik: „Officier so nit in sonnderbare ämbter geraitt werden“: „Peter de Candido welscher maler monatliche 20 V (Thaler), thuet des jars in müntz fl. 360, angeschafft vermög der zetl hiebey vnd soll mit der bezallung von prima juny des 86. jars angefangen werden. zalt ime demnach von solchen tag an bis zu beschlusz dies jars per sieben monat fl. 210“.

Um jedem Zweifel zu begegnen, der sich vielleicht darauf berufen könnte, daſs Candid trotzdem wohl am Hofe Albrechts habe thätig sein können und nur wie auch andere Künstler in den Hofzahlamtsrechnungen nicht genannt sei, dann nach Albrechts Tode nach Florenz zurückgekehrt sei, um von Wilhelm wiederberufen zu werden — die Häufigkeit, mit der die Zahl 1578 vorkommt, macht einen solchen Zweifel immerhin möglich — führen wir einige Briefstellen an, aus denen mit voller Gewiſsheit hervorgeht, daſs Candid erst von Herzog Wilhelm berufen wurde. In einem Briefe vom Jahre 1602 [1]), in dem er Maximilian um Wiederanstellung bittet, schreibt Candid: „o' con lo stipendio ch gia mi diede il ser^mo S^re Duca Suo Padre q^ndo fui levato di Italia p. venire a seruire sua A. s.“, und in einem Briefe vom Jahre 1610 [2]) lesen wir „ungefehr vor 25 jaren habe zu E. Dhlt geliebten Herrn Vattern ich mich gehorsambst inn diennsten begeben“. Wäre er schon zu Herzog Albrechts Lebzeiten in München gewesen, so würde er dies sicher hier vermerkt haben, wo es darauf ankam, auf die lange Zeit hinzudeuten, die er in bayerischen Diensten verbracht hatte.

Schon im Jahre 1587 tritt durch Bewilligung eines Hauszinses von 24 fl., der ihm auch für das vergangene Jahr ausgezahlt wird, eine Gehaltserhöhung ein. Doch nur kurze Zeit sollte er sich einer so hohen Besoldung erfreuen: 1590 heiſst es: „Petro de Candito welscher maler, so hieuor geurlaubt worden, hat anjetzt hinfüro jerlichs gnadendienstgellt 100 V,

---

[1]) Im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern.

[2]) Kanzleiabschrift im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern. Der Brief ist zwar nicht datiert, doch ergiebt sich das Jahr aus dem darauf erfolgenden Dekrete Maximilians vom 8. März des Jahres 1611 (ebendas.), sowie aus einer Stelle des Briefes, nach welcher Candid drei Jahre vorher eine Verehrung von 200 fl. empfangen hatte, die sich im Jahre 1607 in den Hofzahlamtsrechnungen nachweisen läſst.

thuet in minz fl. 150, dieselbe ime mit der bezalung auf prima january dit 89. jars angehen. ist den 14. aprilis angeschafft worden laut der zötl hiebei. bezallt ime demnach seinen völligen jarssold: 150 fl.". Wir können uns diese jähe Gehaltsverminderung nur aus dem gewaltsamen Drängen der Stände erklären, deren Forderungen nach Einschränkung immer lauter werden, und die gerade im Jahre 1588 von Herzog Wilhelm von neuem ein dahingehendes Versprechen erhalten hatten. An eine geringere Wertschätzung seiner künstlerischen Bedeutung wird man nicht zu denken haben. Die Beurlaubung — in jener Zeit fast gleichbedeutend mit Entlassung — scheint auch nur eine offizielle Genugthuung gewesen zu sein, die man den Ständen geben zu müssen meinte, denn in Wirklichkeit wurde ihm sowohl für das Jahr 1588, wie für das folgende das ganze Jahresgehalt ausgezahlt. Dasselbe ist zwar in letzterem sehr vermindert, doch treten dafür Zahlungen aus der Privatschatulle des Herzogs ein. So werden ihm im Jahre 1589 „aus sonndern Vnsers genedigisten Fürsten vnd Herrn Hertzog Wilhelms in Bayern beuelch" 69 fl. „per arbaith" und im Jahre 1591 „vber den abpruch" 400 fl. ausgezahlt. Auch mag bemerkt werden, dafs er nach der Malerrechnung während der Urlaubszeit mehrere Male Farbe empfing, so am 28. Januar und am 13. April des Jahres 1589.

Im Jahre 1590 erhält er aufser seinem Gehalte fl. 60 „auf zween khnaben, so er malen lernett, namens Hanns Pranndt vnd Peter Weiner für yeden lifergellt fl. 30".

In den Jahren 1592 und 1593 kommt er in den Hofzahlamtsrechnungen unter den besoldeten Künstlern nicht vor, nur ein Verzeichnis aller von Herzog Wilhelm besoldeten Künstler v. J. 1593 [1]) führt ihn mit einem „dienstgellt" von 150 fl. an. Plötzlich taucht er jedoch wieder in den Hofzahlamtsrechnungen und zwar in der schon oft genannten Liste vom Jahre 1594 mit dem bedeutenden Gehalte von 500 fl. auf, doch zeigt das dahinter stehende „zalt nihil", das sich auch hinter Gerhard, Krumper, Sadeler, Werl u. a. befindet, dafs wohl der gute Wille aber nicht das Geld, ihn auszuführen, vorhanden war. Candid er-

[1]) Im Kgl. allgemeinen Reichsarchiv zu München.

hält freilich Bezahlung, aber von anderer Seite. In einem aus dem Jahre 1594 stammenden „Verzaichnusz[1]) deren personen welche in Ir Dl. Herzogen Maximilian neuen hofstatt mit begriffen vnd was man inen von Frl. zalstuben bis zu endt disz jars zubezallen ausstet“ lesen wir: „Petern de Candito fl. 375“, und in dem darauf folgenden Jahre, in dem überhaupt bedeutende Änderungen vorgenommen worden waren, heifst es in den Hofzahlamtsrechnungen: „Peter de Candito mallern per sein rest d. a. 94 zalt 355 fl. vnd für diesz jar das erste quartal aus genaden fl. 125. hernach er vom dienst khomen“. Es war unmöglich gewesen, ihn zu halten. Selbst jetzt noch, nachdem mit Candid Gerhard, Krumper und Sadeler fortgekommen waren, klagt die Kommission, die Wilhelm im Jahre 1597 einberief: „Viele Personen, welche im Hofstaate angestellt sind, könnte man leicht entbehren, besonders so vieler Künstler, welche hohe Besoldungen genieſsen, z. B. Friedrich Sustris 600 fl., Emanuel Sadeler (in den Rechnungen Eisenarbeiter genannt) 320 fl., Hans Werl 150 fl.“. —

Bis zum Jahre 1602, in dem seine Wiederanstellung erfolgte, wird er in den Rechnungen nicht genannt. Was hat er in dieser Zeit gethan, wo hielt er sich vornehmlich auf? Glücklicherweise sind uns verschiedene Notizen bewahrt, die uns hierüber Aufklärung verschaffen. Aus den Steuerbüchern der Stadt München[2]) ergab sich, daſs Candid zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts an der Hinteren oder Äuſseren Schwabinger Gasse (jetzt Theatinerstraſse) ein Haus beſaſs und aus den Zinsen desselben eine jährliche Stadtsteuer von 2 fl. 3 Schilling 10 Pf. zahlte. Dazu kommen noch einige Notizen aus den Münchener Ratsprotokollen[3]), nach denen Candid am 18. November 1598 den Uhrmacher Niclas Biber (Pyber) um den Hauszins verklagt und diese Klage in dem darauf folgenden Jahre zweimal wiederholt. Candid hat demnach, wie es scheint, München nicht verlassen, und es fragt sich nur, in welcher Stellung er hier gewirkt hat.

---

[1]) Im Kgl. allgemeinen Reichsarchiv zu München.
[2]) Im Archiv der Stadt München.
[3]) Ebendas.

Wenn er auch nicht im Dienste des Hofes stand, so hatten doch seine Beziehungen zu demselben nicht aufgehört, wie sich aus einem Schreiben Maximilians [1]) an den Abt von Scheyern von 5. Dezember 1601, also gerade ein Jahr vor seiner Wiederanstellung ergiebt, wo zu lesen ist: „derowegen wir für weisern disz vnnsern maler vnd lieben getreuen Petro Candito ainig vnd allein zu Euch abgefertiget mit dem genedigisten begern, Ir wellet ime nit allain alle guete information geben, damit er obenangeregte epitaphia bildtnussen auch die schrifften, jar zahl vnd andern antiquitates abreissen möge, sondern auch sonnsten von vnsertwegen die zeit, wo er im closter bleiben vnd mit solchen abreissen zuebringen würdet allen gueten willen erzaigen, an deme beschickt uns g^ges angenemen gefallen."

Wahrscheinlich ist, wie sich aus der Betrachtung seiner Werke weiter ergeben wird, dafs er in Privatdiensten des Herzogs Wilhelm gestanden hat. Es ergiebt sich dies auch aus einer Briefstelle vom Jahre 1613 [2]): „dann so hab ich ohne rhuemb gemolden, benahend in die 30 jahren in E. Frl. Drtl. vnd dero geliebsten Herrn Vatter etc. diensten, wie ich dessen noch vnderthenigist vrbittig allwegen mein eusszerists gethan" denn das „ohne rhuemb gemolden" gäbe gar keinen Sinn, wenn er während einer Zeit von sieben Jahren zu dem Hofe in keiner Beziehung gestanden hätte. Damit bleibt natürlich eine anderweitige Privatthätigkeit nicht ausgeschlossen. Vielleicht wollten der Hofkammerpräsident und die Räte in ihrer Berichterstattung und Befürwortung [3]) des Candidschen Bittgesuches vom Jahre 1610 mit den Worten „zumahlen wir verstehn, das er dergleichen mit seynem embsigen vleis wo nit berait verdiennt, doch ins khunfftig ersezen khan, ja wann er fir sich selbsten wehre ein mehrers verdienen khönnen", darauf hindeuten, dafs dieses wirklich der Fall gewesen sei.

---

[1]) Im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern.

[2]) Kanzleiabschrift im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern. Der Brief ist nicht datiert, wird aber deshalb in dieses Jahr zu setzen sein, da er, wie aus mehreren Andeutungen hervorgeht, einige Jahre nach dem Bittgesuche vom Jahre 1610 geschrieben ist, und da Candid im Jahre 1613 ein Gnadengeld von 500 fl. empfängt.

[3]) Im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern.

Doch drängte es ihn, wieder am Hofe fest angestellt zu werden, denn zu grofsen Arbeiten, auf die sein Sinn vornehmlich gerichtet war, konnte er doch nur hier Gelegenheit finden. Die Verhältnisse hatten sich ja auch sichtlich gebessert; das Drängen der Stände, deren Wünschen Maximilian Rechnung getragen, denen er aber zugleich zu imponieren gewufst, hatte aufgehört, die Schuld sich um ein Beträchtliches vermindert, und schon begannen die Arbeiten der Ausschmückung der erweiterten Residenz, die unserem Künstler manche interessante Aufgabe in Aussicht stellte. So entschlofs er sich im Jahre 1602 dazu, den Herzog in einem Schreiben[1]) um Wiederanstellung anzugehen: „L'osseruanza et diuotion mia" so beginnt er „verso la ser^{ma} Casa di Bauiera in seruizio della q^{le} ho consumato molti de mi miglori anni dell' etta mia, mi accresce tuttauia il desiderio di finir anco q^{l} restante di uita ch mi auanza." Er bittet dann um Anstellung, entweder mit dem Gehalte, das er von Herzog Wilhelm nach seiner Berufung aus Italien erhalten hätte oder doch mit der Besoldung, die Maximilian anderen Leuten seines Berufes zu geben pflege; ferner schlägt er vor, ihm ein Jahresgehalt und eine besondere Bezahlung für die einzelnen Werke zu bewilligen, was er mit den Worten „nelle quale ritrouera sempre molto auantaggio" als besonders vorteilhaft hinstellt, und schliefst dann mit den Worten „ò pure cō q^{lle} conditione ch piu giuste et conuenienti li pareranno; ch' io ogni honesto trattimento me reputerò a' magior mia felicità di uiuere sotto il patrocinio di V^{a} A: ser^{ma} etc. In der Unterschrift nennt er sich Pietro Candido pittore. Auf der Rückseite dieses Briefes steht eine Bemerkung der Kanzlei vom 7. Dezember 1602: „Fiat ahnschaffung in forma das nemblich Ir Dlt. disen maler Pietro Candido hieuordisem dergestalt gdist auf vnd ahngenommen, das ime jerlich für alles vnd alles die liferung vnd arbait, auch anders zuuerstehn 500 fl. zu 4 talen eingetheilt bei Fl. zalstuben gereicht vnd damit von july dises zu end lauffenten jars (seythemahlen er solche zeit bereit gearbeit hat) angefangen vnd 400 fl. alst ein bestallung vnd das

[1]) S. S. 60 Anm. 1.

fünffte für sein arbait, dann ime die farben yedesmahls dazu gegeben genent vnd verstanden u(er) den solle."

Diese für jene Zeit ganz bedeutende Jahressumme behielt er bis zu seinem Tode, im Jahre 1611 wurde sie ihm auf sein Bittgesuch hin „sein leibslebenlang, er khöne arbeiten oder nit" zugesichert, mit dieser Zusicherung ihm das Versprechen gegeben, dafs seiner Frau nach seinem Tode eine Pension ausgezahlt werden solle, und aufserdem ihm ein Geschenk von 1000 fl. gemacht. In dem Bittgesuche klagt er, dafs er sich wohl der Gratifikation[1]), die er erhalten habe, entsänne, aber bei den schlechten Zeiten doch genötigt sei, um eine Unterstützung zu bitten, „so hab ich doch habender khünder vnd der schweren leuff halb nit allein nichts rucklegen oder ersparen khönnen, sondern erwartte laider nichts gewiszeres als wann heunt ode morgen Gott oben mich genediglich gebietten soll, in massen ich mich dann alters vnd anderer zustand wegen ziemblich an leibs khrefften auszgeschöpft vnd baufellig befünde, das als dann meine liebe hausfrln vnd 5 theils noch claine unerzogene khündlein sich ohne E. Dhlt. vereren gnad vnd hilff gar nit erhalten oder hinbringen mögen."

Schon im folgenden Jahre (1612) wurde er wieder mit einem Geschenke bedacht. Unter „Abferttigung vnd gnadengelt vermög vnderschidlicher schein vnd signaturn" steht: „Peter Candido Frl. hofmaller haben Ir Dtl. vnser genedigister Herr etc. wegen mal vnd vollendung etlicher gemalter Cartonen vsz gd. ltt. schein fl. 500." Mit dieser Schenkung hatte es aber eine eigentümliche Bewandtnis und wir müssen, um dieselbe zu motivieren, etwas weiter ausholen.

Wilhelms Bruder, Herzog Ferdinand, der kühne Eroberer von Godesberg, hatte sich am 26. September 1588 mit Maria, der schönen Tochter des herzoglichen Rates Pettenbeck, vermählt und sich mit ihr ganz ins Privatleben zurückgezogen. Wilhelm hatte sich anfangs gegen diese Ehe erklärt aber schliefslich nachgegeben, ihm alle bisherigen Gefälle und Einkünfte seiner

[1]) Im Jahre 1607 hatte er 200 fl. erhalten „dorch seines gehebten vleisz, so er bei seiner arbait vnd sondlich was zu Iren Dtl. tappecereien gehörig biszhero erzaiget". Vergl. übrigens S. 60 Anm. 2.

Graf- und Herrschaften belassen, das Schlofs und Gut Wartenberg, das Bistum Freising und das Rentamt Landshut übergeben und ihm aufserdem eine jährliche Apanage von 35000 fl. zugestanden. Da aber Ferdinand gleich seinem Bruder Wilhelm von der Geldwirtschaft wenig verstand und nicht hauszuhalten wufste, und da ihm noch dazu seine Gemahlin sechzehn Kinder gebar, deren sorgfältige Erziehung er sich sehr angelegen sein liefs, so reichten seine Einkünfte nicht aus, und er sah sich genötigt, viele Darlehen zu machen. Unter den Gläubigern, von denen Schreiber [1]) den Bortenmacher Hans Gottbewahr mit 3000 fl., Andreas und Othmar Liegsalz mit 2500 fl., den Schwiegervater, Rat Georg Pettenbeck mit 1000 fl., den Küchenschreiber Georg Hanold und andere nennt, befand sich auch Candid. Nun hatte ein Jahr nach dem im Jahre 1608 eingetretenen Tode Ferdinands Maximilian eine Summe von 15000 fl. festgesetzt, um die „armisten" Gläubiger zu befriedigen, und auch Candid hatte bei dieser Gelegenheit 500 fl. erhalten „dieweiln sich aber herrnach befunden" so heifst es in einem Dekrete Maximilians vom 7. Februar 1612 [2]), „das ermelter Candito seiner schuldsumma ausser angeregter v(er)willigter 15000 fl. in ander weg von Ir. Dhl. herzog Ferdinanden etc. cristmilter gedechtnus hinderblibenen haab vnd guettern contentiert werden mögen vnd derowegen er bedeite, an dene 15000 fl. empfangen 500 fl. widerumben heraus zegeben schuldig gewest werr." Er wird aber dazu nicht genötigt, sondern das Geld wird ihm von Maximilian geschenkt, indem dieser Weisung giebt, den Posten beim Zahlamt unter „Gnadengelt vnd schankhungen" einzutragen und die Summe von 15000 fl. durch neue 500 fl. wieder zu vervollständigen. Der Fall beweist bei der Gewissenhaftigkeit und rechtlichen Strenge Maximilians, welches Vertrauen er zu Candid hatte, und so dürfen auch wir ihm das unsrige nicht entziehen. Wir meinen daher, dafs Candid, indem er die 500 fl. zum zweiten Male annahm, dies in dem Glauben gethan habe, dafs damit ein weiterer Teil der um vieles beträchtlicheren Schuld abgetragen würde, die nun auch, vielleicht infolge dieses

[1]) Geschichte Wilhelm V. 1868.
[2]) Im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern.

Falles in den Jahren 1613 und 1614 völlig getilgt wird. In ersterem empfängt er unter „Ableszliche verzinsungen“ 100 fl. und 1614 finden wir unter der Rubrik „Bezalte vnd abgelesste verbriefte schulden“ die Notiz: „Peter de Candito Fl. Cammermallern p. capital $\frac{2}{m}$ fl. abgelest, so auch von Sr. Dtl. Ferdinand hochseligiste gedechtnusz herrüren thuet sambt ainem jar zinsz ltt. haubtbrief vnd entquittung fl. 2100“.

Trotz der vielen Schenkungen hört sein Klagen nicht auf, und so erhält er im Jahre 1613 wiederum ein Gnadengeld von 500 fl. Wie wir schon oben[1]) angaben, erfolgte aller Wahrscheinlichkeit nach diese Zahlung auf seinen zweiten Bittbrief hin, in dem er wie im Jahre 1610 von „fünf teils noch vnerzogene(n) khinder(n)“ redet.

Er mufs sich wirklich in Not befunden haben, als er diesen Brief absandte, denn er beklagt sich bitter über seine viel zu geringe Besoldung, die gar nicht im Verhältnis zu seiner Thätigkeit stehe, dankt dann dem Herzoge für die vielen erwiesenen Wohlthaten und bittet ihn, seinem „armen weib vnd khindern“ zum Jahresende ein Geschenk zu machen. Ferner erinnert er ihn an „die zuuor demuetigist begerte behausung in der Graggenau alhie, in deren zymer einem Sie mir vorhero die wohnung gdist verwilliget vnd mich mitler zeit noch besser zu accomodirn gediste zusage gethan haben.“ Es liegt ihm hieran so viel, dafs er dafür auf die seiner Frau bewilligte Pension verzichten will. Ohne diese aufzuheben, gewährt ihm Maximilian seine Bitte. In den letzten Jahren seines Lebens finden wir ihn in einem Hause in der Graggenau. Wann er dasselbe bezogen hat, war nicht zu ermitteln, denn in dem Grundbuche[2]), in welches dasselbe eingetragen ist, ist merkwürdigerweise eine Lücke vom Jahre 1607 bis zum Jahre 1627, in dem Candid ein Ewigkeitsgeld auf das Haus erhob. Dasselbe war ursprünglich von dem Kapellmeister Orlando de Lasso bewohnt, nach dessen Tode aber von den Söhnen an Hieronymus Haimbl, den Sekretär des Herzogs Albrecht verkauft worden, und dieser kaufte es im Jahre 1607 seinem Sekretär ab. Als Albrecht im Jahre

[1]) S. S. 63, Anm. 2.

[2]) Im Amtsgerichtsgebäude von München. Vom Jahre 1594 an. Fol. 15.

1612 starb, ging es in den Besitz Maximilians über. Möglicherweise ist diese Wohnung mit der in einem leider nicht datierten Aktenstücke [1]) als „Eisenreichische behausung“ bezeichneten identisch. In demselben werden unter dem Titel: „Was in der Eisenreichischen: an jetzt aber Ir. Dhl. vnnsern genedigisten Herrn gehörige behausung, Peter Candj mallern eingeraumbt werden soll an vhornusz in volgenden vndterschidlichen zimmern auch bey demselben für paufellichkeit v(or)handen“ die verschiedenen, einer Ausbesserung bedürftigen Partieen aufgeführt. Aus dem Briefe Candids war ersichtlich, dafs gerade um die Zeit in dem Hause in der Graggenau Tischler thätig waren. Unerklärt bleibt nur, wie dasselbe zu dem Namen der Eisenreichischen Behausung gekommen sein mag. Dafs das Haus in den Besitz des Candid gelangte und ihm nicht nur zur Wohnung angewiesen war, geht daraus hervor, dafs Candids Sohn Wilhelm dasselbe im Jahre 1640 für 2775 fl. an den Braumeister Khrieger verkaufte. 1633 hatte seine Witwe ein Ewigkeitsgeld darauf erhoben. Heute prangt am Eingang eine Tafel, die verkündet, dafs Orlando de Lasso und Candid hier gewohnt.

Der Brief vom Jahre 1610 verriet uns, dafs Candid Frau und Kinder hatte, doch sind wir leider nicht im stande anzugeben, wann er sich verehelichte, ob er schon verheiratet nach München kam oder erst hier ein Weib nahm. Mit der Angabe Kramms, dafs ihm im Jahre 1585 in München ein Sohn geboren sei, der den Namen Wilhelm empfing, läfst sich nicht viel anfangen, denn entweder ist die Jahreszahl verkehrt, da sich Candid im Jahre 1585 noch in Florenz befand, oder diese ist richtig und der Geburtsort verkehrt angegeben. Das erstere erscheint uns jedoch wahrscheinlicher, denn der Name Wilhelm läfst uns vermuten, dafs die Benennung nach dem bayerischen Herzoge stattfand; auch die Söhne des Friedrich Sustris und das Blasius Fistulator hiefsen Wilhelm und ferner ist bemerkenswert, dafs Candid eine seiner Töchter nach der Schwester des Herzogs Maria Maximiliana nannte. Auch scheint uns das Datum 1585 für die Geburt Wilhelms deshalb zu früh zu sein, da dieser noch im Jahre 1615 als Malergeselle

[1]) Im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern.

vorkommt. — Der Name seiner Frau, den die Hofzahlamtsrechnungen nicht nennen, hat sich in dem genannten Grundbuche erhalten, wo sie im Jahre 1627 als „Emilia sein hauszfrl" vorkommt. Von den Kindern, deren er ja, wie wir sahen, fünf hatte, sind uns nur drei dem Namen nach sicher bekannt, bei dem vierten Kinde kann nur eine Vermutung hierüber ausgesprochen werden, von dem fünften wissen wir hingegen nichts.

Von seinem Sohne Wilhelm hören wir zuerst im Jahre 1613[1]), in dem er als Malergeselle mit 120 fl. Gehalt angestellt wird, um seinem Vater bei „hechstermelter Dlt. arbait" zu helfen. Zwei Jahre später geht er auf Wanderschaft nach Italien, von wo er im Jahre 1618 zurückkehrt, um „vermög ordinants für einen mallern angeschafft" zu werden. Sein Gehalt bleibt das frühere. Er scheint sich jedoch als Maler nicht zu bewähren, denn im Jahre 1625 scheidet er aus der Liste der Künstler aus und erhält eine Anstellung als Silberdiener mit einer Besoldung von 150 fl. und in dieser Stellung verbleibt er, bis er im Jahre 1652 stirbt.

Die Namen zweier Töchter, Regina und Maria Maximiliana, ersahen wir aus den Einladungen[2]), die Candid zu deren Hochzeiten im Jahre 1624 mit der Bitte, einen Vertreter zu schicken, an Maximilian und Elisabeth ergehen liefs. Erstere heiratete am 12. Februar den Kupferstecher Philipp Sadeler, letztere als Witwe des ehemaligen Pflegegerichtschreibers Johann Kholben aus Braunau am 12. November den Regimentskanzlisten Johann Paur (Baur) in Straubing.

Die Einladungen, zumal diejenigen, welche der Kurfürst und die Kurfürstin (dem Wortlaute nach gleich) zur Hochzeit Reginens[3]) erhielten sind nicht nur für jene Zeit charakteristische Dokumente, sondern deuten auch auf das vertrauliche Verhältnis hin, in dem unser Künstler zu seinem Fürsten stand. Es wird daher am Platze sein, diese hier dem Wortlaute nach wiederzugeben:

---

[1]) In einem Dekrete Maximilians mit dessen eigenhändiger Unterschrift vom 16. Januar des Jahres. (Im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern.)

[2]) Im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern.

[3]) Nur in Kanzleiabschriften vorhanden.

„Durchleichtigister Churfürst genedigister Herr!

Demnach ich ohne zweifel ausz sonderparer schickkung Gottes desz Allmechtigen, dann mit zeitlichem rath beeder seits befraindten mein Frtl. liebe vnd eheleibliche dochter Regina dem khunstreichen Philippen Satler kupferstechern alhie, zum heiligen sacrament d' ehe vfs priesters hanndten verlibt vnd verssprochen, dahero wir vnns beederseits iren hochzeitlichen ehren vnd freudentag vermitls göttlicher genaden den alten wolhergebrachten catholischen geprauch nach negstkommenden montag den 12. february alhie celebrirn, confirmirn vnd bestettigen zulassen entschlossen alsz gelangt an Eur. Cur. frl. Dtl. mein vnd besegter preitpersonen gannz vnderthenigistes bitten, die wollen mir dise Cur frl. genad erzaigen, vnd auf oben angesegten dag jemants an deroselben stat wie E. Cur frl. Drtl. beliebig sein wirdet, Gott dem Allmechtigen vnd dem heiligen ehestanndt zu ehren vnd gefallen, mir vnd baiden preitpersohnen aber auch beederseits fraindtschafft zu sonder Chur frl. G. zuerscheinen, abordnen lassen vnd morgen montags den geistlichen khürchgang zieren vnd nach vollendtung dessen neben andern eingeladenen herrn die angestelte malzeit bey der frauen Maria Reichlin wirthin einnemmen vnd in aller frölichkeit bisz zu enndte volpringen helffen, solche erzaigende Chur frl. genad beger ich in vnderthenigkheit bestem meinem v(er)mögen nach gehorsamist zuuerdienen vnd thue deroselbe zu Chur frl. G. mich gannz vnderthenigist beuelchendte."

Es scheint, dafs der Kurfürst zu dieser Festlichkeit einen Vertreter sandte, da in den Rechnungen nicht von einem Geschenke die Rede ist, das sonst an die Stelle getreten wäre, wie es gewöhnlich und so auch bei der Hochzeit der Maria Maximiliana der Fall war. Zu derselben war nicht nur von Candid, sondern auch von dessen Schwiegersohn eine Einladung[1]) an den Kurfürsten ergangen, auf die hin dieser an den Rentmeister zu Straubing schreibt[2]): „das dem preutvolckh

[1]) Die beiden im Kgl. Kreisarchiv von Oberbayern befindlichen, im Original erhaltenen Einladungen sind von Paur geschrieben, die des Candid trägt dessen Unterschrift in sehr zitterigen Zügen.

[2]) Das Schreiben befindet sich im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern und ist kopiert in den ebendaselbst befindlichen Hofzahlamtsrechnungs-Belegen des Jahres.

an statt des gebettenen gesandten ein verehrung von zwelf reichs taller in vnsrem namen auf die hochzeit geuolgt werde". Diese Summe (18 fl.) ist in den Rechnungen vermerkt.

Das vierte Kind ist vielleicht mit der in dem Taufbuche von S. Petri Pfarr in München im Jahre 1608 als Taufpatin genannten Emmerana Candita identisch.

Die Annahme Kramms, dafs ein im Jahre 1636 als Mitglied der Lukasgilde in Antwerpen genannter „Pieter de Witte schilder, ontfangen by Peeter Verhulst 1597, Meester 1610, sterf 1652" ein Sohn des Candid gewesen sei, entbehrt jeder Begründung und aller Wahrscheinlichkeit.

Wenn die Kinder innerhalb der Jahre 1588 und 1606 geboren sind, so sind sie in der Petripfarrkirche getauft, deren Taufbücher nur bis auf das Jahr 1606 zurückgehen, denn die uns nur aus den Jahren 1588—1611 erhaltenen Taufbücher der Frauenkirche weisen hierüber nichts auf. — Ob der im Jahre 1587 unter „Abferttigung vnd genadengelt" genannte Panthalnusz Candito, der aus Gnaden 6 fl. erhält, mit unserem Künstler irgendwie verwandt ist, vermögen wir nicht zu sagen, da sonst nichts über ihn bekannt ist.

Auf die Künstler, die unter seiner Leitung thätig waren, werden wir bei Besprechung der verschiedenen Arbeiten eingehen; doch wollen wir an dieser Stelle diejenigen seiner Schüler nennen, die in den Rechnungen als solche erwähnt sind. Im Jahre 1603 wird ein Johann Schennant als sein Malergeselle mit einem Wochenlohn von $2^1/_2$ fl., der ihm im folgenden Jahre auf 3 fl. erhöht wird, genannt; aber schon im Jahre 1604 kehrte derselbe in seine Heimat zurück und kommt nicht weiter vor. Von gröfserem Interesse ist der in diesem Jahre als Malerjunge Candids mit 1 fl. Wochenlohn angestellte Ferdinand Gottbewahr, der am 1. Oktober des Jahres 1606 mit 2 fl. Wochenlohn Geselle wird. Das Totenbuch der Frauenkirche giebt sein Todesjahr an, er stirbt am 15. Dezember 1646 und hinterläfst einen gleichnamigen Sohn, der drei Jahre später stirbt.

Durch einmalige Erwähnung[1]) kennen wir noch einen Schüler Candids: Wilhelm Frannkhe, „deme vnnser giste frau beim

[1]) In den Hofzahlamtsrechnungen.

Petern Candido lehren laszen“ und der im Jahre 1611, als er auf Wanderschaft geht, 6 fl. mit auf den Weg bekommt.

Es mag noch bemerkt werden, daſs der kunstliebende Augsburger Philipp Hainhofer, als er im Jahre 1612 in München war, es nicht versäumte, den Candid aufzusuchen. In seinem Reiseberichte teilt er uns mit: „bin auch vor vnd nachmittag zum Candido, mahler, zum Raphael Satler Kupferstecher, zum Hans Ruth Trexler vnd zum Peter Herzen kistler gangen, die arbeiten sehen vnd dem Rueth vnd Candito etwas abkaufft“. Merkwürdigerweise findet sich Candids Name nicht in Hainhofers Stammbuch[1]), in das sich Sustris, Hans von Aachen, die Sadeler und viele andere Künstler jener Zeit eingetragen haben.

In der Einladung zur Hochzeit Reginens hatte Candid am Schlusse seines Schreibens versprochen, die erbetene Gnade nach bestem Können wiedergutzumachen, während es in der zweiten Einladung am Schlusse heiſst: „Dasz will vmb deroselben ich mit meinem armen gebett (zumaln ichs dieser zeit S. Chur. frl. Dtl. g^{ist} wissen nach anderst nit thun khan) vnderthenigist verdiennen, solche Chur frl. genad wirrt auch mein ayden (Eidam) mit seinem schuldigen vleisz ersetzen“.

In diesem Jahre war demnach Candid, der damals ca. 76 Jahre zählte, arbeitsunfähig geworden — schon die Handschrift verrät seine Schwäche — und er wird wohl kaum wieder zu Kräften gekommen sein. Kurz vor seinem Tode hören wir noch von ihm bei Gelegenheit der Ewigkeitsgelderhebung[2]) am 8. Dezember 1627, wobei er „wegen seiner schwachheit der verbitt des briefs nit beywohnen khünden, alsz hat Herr Aurelig Lilig I. V. D. vnd Curfrl. hofrath zu becreftigung desz briefs mit seinem aignen insigl gefertigt“. Im folgenden Jahre lesen wir in den Hofzahlamtsrechnungen: „Peter Candido hof mallern hat jerlich fl. 500, zalt ime hieran dz erste quartal fl. 125, hinnach verstorben. Das genaue Datum seines Todes erfahren wir nicht, das Totenbuch von S. Petripfarr nennt ihn nicht, und das der Frauenkirche reicht nur bis auf das Jahr 1639 zurück. Das

[1]) In seinen Reiseberichten abgedruckt.

[2]) S. oben S. 67.

Münchener Ratsprotokoll[1]) vom 29. März 1628 meldet: „H. Bleichschierer vnd G. Pfundtner referieren über H. Peter Candits chfstl. hofcammermalers sel. nachgelassene kinder vnd wittib. testamentsexecution". Seine Witwe, die eine Pension von 100 fl. bezog, überlebte ihn um sechs Jahre.

Sein im Jahre 1602 ausgesprochener Wunsch, den Rest seiner Tage am bayerischen Hofe zu verbringen, war in Erfüllung gegangen. Treu hat er im Dienste ausgeharrt. Die grofse Zahl seiner mit Sorgfalt ausgeführten Werke zeugen von seiner rastlosen Thätigkeit, von der vollen Hingebung an die Sache, der er sich geweiht. In den Dekreten wird stets auf die treugeleisteten Dienste und seinen emsigen Fleifs hingewiesen. Wilhelm und Maximilian wufsten diese Eigenschaften wohl zu schätzen, aber nicht nur diese, sondern sie erkannten auch den künstlerischen Genius, der in diesem Manne lebte, und würdigten ihn, indem sie ihm Aufgaben stellten, wie sie in solcher Mannigfaltigkeit und Bedeutung nur wenigen Künstlern zu teil geworden sind. Wie er sie erfüllte, wie er selbst den höchsten Anforderungen sich gewachsen zeigte, werden wir im zweiten Teile unserer Abhandlung darzustellen versuchen.

---

[1]) Im Archiv der Stadt München.

ZWEITER TEIL.

I. Das Grottenhöfchen in der Herzoglichen Residenz.

Als Candid in München anlangte, herrschte dort ein reges künstlerisches Leben. Der Bau der Jesuitenkirche von S. Michael war schon weit gediehen, und bereits ging man an die Herstellung der Werke, die diesen Prachtbau innen und aufsen schmücken sollten. Auch in der Residenz sah es sehr lebendig aus. Gleich nach seinem Regierungsantritte hatte Herzog Wilhelm mit der Erweiterung der Residenz begonnen. Wir hören von verschiedenen Ankäufen an der vorderen oder inneren Schwabingergasse gelegener Häuser, sowie von Abbruch derselben am Anfange der achtziger Jahre. An ihrer Stelle erhoben sich nun die Gebäudeteile, die das Grottenhöfchen mit der schon im Jahre 1586 vollendeten Halle umgeben. In dieser finden wir Candid zuerst thätig.

Vom Kapellenhofe aus tritt man durch eine niedrige Thür in einen Portikus, der sich in sieben leicht geschwungenen, von toskanischen Säulen getragenen Bögen nach dem Garten hin öffnet. Die Decke, ein Tonnengewölbe mit Stichkappen, ist wie die Wände reich dekoriert, der Langwand springt eine Grotte mit plätscherndem Brunnen vor, über dem sich ein schwebender Merkur, eine Nachahmung des von Giovanni da Bologna befindet. Diese Anlage dient zur Maskierung der in die Halle hineinragenden Nordwestecke des Antiquariums, in

das man von hier aus durch eine in der Grotte angebrachte Thür gelangt. Drei Stufen führen in das Gärtchen hinab, in dessen Mitte sich ein Brunnen mit einer Bronzegruppe des Perseus und der Medusa befindet, und das durch Bäumchen und Rasenflächen, an deren Ecken bronzene Knaben mit Fischen und Seeungeheuern stehen, auf das freundlichste belebt ist. Über der Halle und an der ihr gegenüberliegenden Wand sind in der Höhe des ersten Stockwerks Nischen mit eingestellten Figuren angebracht.

Ursprünglich hatte die Anlage ein anderes Aussehen, denn nicht nur waren in dem Gärtchen fünf Brunnen, von denen vier mit den aus Erz gegossenen vier Jahreszeiten geschmückt waren, während sich um die Brunnenschale der Perseusgruppe Knaben mit Fischen befanden (wahrscheinlich die jetzt an den Ecken stehenden), sondern aufserdem befand sich der Halle gegenüber eine zweite Halle, die Hainhofer in seiner eingehenden Beschreibung merkwürdigerweise garnicht erwähnt, von deren Existenz wir aber sowohl durch die Malerrechnung, als auch durch andere ältere Beschreibungen in Kenntnis gesetzt werden. Wening giebt von derselben folgende Schilderung: „Darinn erstlich am obern Theil sich ein lustiges auff zwey Marmel Saulen ruhendes gewölbtes Säälein vor Augen stellet, davon die Seyten Wänd prangen mit Perspectiven ausz Stuckator". Dafs auch die Decke dieser Halle reich geschmückt war, erhellt aus der Beschreibung, die wir Pallavicino danken. Die hier befindlichen Malereien stellten wie auch in der erhaltenen Halle Episoden aus den Metamorphosen des Ovid dar und stammten nach Pallavicino hier wie dort von dem Maler Paduanino. In der Mitte sah man Phaëton, wie er den Wagen besteigt (Met. I, 751), und nach der einen Seite hin folgten nach einander der Sturz mit dem Wagen (Met. II, 316) und die Verwandlung der Schwestern in Pappeln (Met. II, 346 ff.), während an der anderen Seite Apollon als Pythontöter (Met. I, 452 ff.) und die Verwandlung der Daphne (Met. I, 546 ff.) dargestellt waren, und in den vier Ecken sich die Darstellungen von Ceres, Flora, Bacchus und Saturn befanden. Wann diese Halle entfernt worden ist, wissen wir nicht, vielleicht unter Max Emanuel (1679—1726), der verschiedene Veränderungen an den Grottenhoffassaden vornahm.

Die Malerrechnung setzt uns in den Stand, für die meisten Arbeiten, die in diesem Gärtchen von der Mitte bis zum Ende der achtziger Jahre stattfanden, die ausführenden Künstler zu nennen, doch können wir uns dem Zwecke unserer Arbeit gemäfs nur auf das Wesentlichste beschränken.

Von wem die Gesamtanlage herrührt, erfahren wir nicht, halten aber die Angabe von Hefners[1]), dafs Sustris der Meister war, für wahrscheinlich, denn dieser war damals, wie es scheint, mit an dem Residenzbaue beteiligt. Nach seinen Plänen wurde um diese Zeit das Kunsthaus oder Gartenhaus beim Jägerbühel gebaut, das wir aus einer Beschreibung Wenings kennen. Auch dieses wird, wie schon Haeutle bemerkt, von Hainhofer nicht genannt. Hefner hat auch darin recht, dafs er bei der Herstellung der Grotte dem Blasius Fistulator einen wesentlichen Anteil zuschreibt, denn dieser wird mit verschiedenen anderen Künstlern in den Jahren 1588 und 1589, in denen die Grotte entstand, dabei vielfach genannt. Nur in der zeitlichen Ansetzung — er hält Maximilian für den Bauherrn — sowie in der Angabe, Paduanino sei der Maler der Wand- und Deckengemälde gewesen, irrt er. Wahrscheinlich beruht diese letztere Angabe, die wohl nach Pallavicino gemacht ist, auf einer Verwechslung mit Paduano, der einen grofsen Teil der Darstellungen malte. Paduanino wurde erst im Jahre 1590 geboren. Aber ebenso irren Rittershausen und Halm[2]), wenn sie dem Candid alle Gemälde in der Grottenhalle zuweisen, denn viele Künstler waren in derselben thätig, und die Verschiedenheit in der Komposition der Darstellungen verbietet uns, den Entwurf derselben auf einen Künstler zurückzuführen. In dem Kataloge

[1]) Joseph von Hefner, Die Grottenhalle und das Grottenhöfchen in der Kgl. alten Residenz in München. Artikel in dem Oberbayerischen Archiv für vaterländische Geschichte. Band XXI. 1859—61.

[2]) Summarisches Verzeichnifs der von Felix Halm, Kunsthändler in München, angelegten merkwürdigen Sammlung von Originalzeichnungen bayerischer Künstler. München 1818. — NB. Trotz der eingehendsten Erkundigungen sind wir nicht im stande gewesen, irgend etwas über den Verbleib dieser Sammlung in Erfahrung zu bringen, die in 14 Bänden und einem Supplementbande 2510 Zeichnungen enthielt, unter denen sich allein 66 Originalzeichnungen des Candid und mehrere aus seiner Schule befanden, die uns mancherlei Aufklärung hätten verschaffen können.

der Halmschen Sammlung steht unter 14. Band 32—36: „Die Fresco Gemälde von P. Candito im Grottenwerke in der königlichen Residenz zu München in 14 Zeichnungen von C. Gaspari[1]) und 1 detto von Candido selbst. 15 Zeichnungen."

Schon ehe Candid hier malte, hatte man mit den Ausstattungsarbeiten begonnen, und es ist wohl möglich, dafs bis dahin Sustris die Entwürfe zu den malerischen Arbeiten geliefert hatte. Mit Candids und Vivianis Eintritt kommt ein ganz neuer Geist hinein.

In der verschwundenen Halle malte vornehmlich Paduano, der im Jahre 1588 häufig Farben empfängt zu der „istoria Vetonti" oder „istoria d. Sunnen". Diese Halle wird in der Malerrechnung gewöhnlich das „hintere garten gewölb" genannt, die Grottenhalle hingegen sehr verschieden bezeichnet als: „grotta gewölb", „lang garten gewölb", „lang gewölb im n. garten", „das lang neue garten gewölb", einmal als das „lang fordgarten gewölb". Diese hat im wesentlichen ihren alten Zustand bewahrt, nur haben die Bilder, welche nach Hefner auf trockenem Grunde mit Wachsüberzug gemalt sind, eine mehrfache Restauration[2]) erfahren und daher viel von ihrem ursprünglichen Charakter eingebüfst. Wir müssen jedoch den Restauratoren danken, da wir sonst wohl nichts mehr von den Gemälden besäfsen. Schon Rittershausen klagt: „nur Schade, dafs sie die Hand der Zeit bald auslöschen wird: wenigstens sollten sie wohl abgezeichnet oder in Kupfer noch aufbehalten werden". Natürlich können bei der Beurteilung nur Komposition und Zeichnung in Betracht kommen.

Der untere Teil der Wände ist durch einen reizvollen Wechsel von Nischen, in denen auf schön gegliederten Sockeln Büsten stehen, und von Gemälden, welche Scenen aus der Vogeljagd zur Darstellung bringen, belebt. Darüber zieht sich in Kapitälhöhe ein Gesims hin, das die darüber befindlichen Lünettenbilder von der unteren Wand scheidet. Die Wölbung enthält im Scheitel fünf Gemälde, die in reichem Rahmenwerke

---

[1]) Dekorationsmaler, der am Ende des 18. Jahrhunderts in München wirkte.

[2]) Im Jahre 1630 durch Pleimb, in unserem Jahrhundert durch Eigner und seine Schüler.

durch längliche Kartuschen mit grau in grau gemalten Bildchen von einander getrennt sind und folgende Darstellungen zeigen: Apoll und Diana, jener im Zweigespann, diese im Hirschwagen dahinjagend, Merkur zum Aeolus kommend, zwei Götterversammlungen und in der Mitte einen fliegenden Amor. Auf den Zwickeln sind in gemalten Kartuschen schreitende und tanzende Gestalten dargestellt, während die Kappen mit Grottesken bemalt sind. Von den Scheitelpunkten der Stichkappen hängen bunte Fruchtschnüre, deren unterer Teil in der Mitte der Gewölberippen befestigt ist, in schönem Bogen herab. An den beiden Schildwänden befinden sich die Darstellungen der Arachne mit ihren Frauen (Met. VI, 103 ff.) und der Athena, wie sie sich auf den Helikon begiebt, um die durch den Hufschlag des Pegasus entstandene Hippokrene zu besichtigen (Met. V, 254 ff.). Die Darstellungen in den vier Lunetten zu beiden Seiten der Grotte sind, links: Merkur den Argus einschläfernd (Met. I, 685 ff.) und Juno dem Pfau die Augen des erschlagenen Argus einsetzend (Met. I, 722), rechts: Merkur unter den tanzenden Töchtern des Kekrops die schöne Herse erblickend (Met. II, 726) und Agraulos, die eifersüchtige Schwester der Herse dem Merkur den Eintritt in den Palast verwehrend (Met. II, 814 ff.). Über den Arkadenbögen auf den durch Überhöhung der Lünettenbögen entstandenen Flächen sind Putten mit Draperie und Fruchtgehängen gemalt.

Wir meinen, dafs die Deckengemälde noch vor 1586 entstanden sind, da von denselben in der Malerrechnung nichts vorkommt, und da in diesem Jahre vielfach Farben für die ornamentale Malerei verteilt werden, die sich wahrscheinlich der Vollendung der gröfseren Deckenstücke anschlofs. So empfangen z. B. im August Viviani und Ponzony Farben „ins lang garten gewölb: croteschi zumaln“. Auch ist zu bemerken, dafs die Grotte willkürlich in den Deckenschmuck hineingreift. Wäre dieser später entstanden, so würde er sich wohl jener angeschmiegt haben. Von den unteren Wandmalereien haben wir keine bestimmten Nachrichten. Die Deckengemälde, denen wir mit Ausnahme des Amor-, sowie des Apoll- und Dianabildes keine grofse Bedeutung beimessen, weisen in ihrem Stile auf Sustris hin, in dessen Werken sich einzelne, hier beobachtete

Motive nachweisen lassen. Für die spätere Teilnahme des Sustris an der Ausschmückung der Halle giebt die Malerrechnung mehrfache Notizen, nur fehlt dabei die nähere Angabe. Ebenso erfahren wir hier auch nur im allgemeinen, dafs Christoph Schwarz in dieser Halle malte. Am genauesten sind wir über die im Jahre 1587 entstandenen Schildwand- und Lünettenbilder unterrichtet, für die wir im einzelnen die Künstler anzugeben vermögen.

Von Candid rühren her: das Schildwandbild der Arachne mit ihren Frauen, das in der Malerrechnung als „istoria Aranca in den lang garten gewolb", und zwar als Werk des Piero[1]) vorkommt und die Juno, welche dem Pfau die Augen des erschlagenen Argus einsetzt, das hier „istoria Argy mit dem pfaben" heifst. Das andere Schildwandbild war ein Werk des Paduano und wird „istoria Bigasco" oder „Caual Bigasco" im „lang garten gewölb" von Alex. genannt. Der Name erklärt sich als ein verunstaltetes Cavallo Pegaso, denn das Bild zeigt das durch die Lüfte fliegende Flügelpferd. Die übrigen Darstellungen stammen von Viviani und heifsen: „istoria Argy" und „istoria Mercury vnd Aglafera" von Ant. Maria. Da stets von drei Darstellungen der Geschichte des Merkur und der Agraulos die Rede ist, und ebenso aufser der „istoria Argy" des Viviani vielfach eine „andere istoria Argy" dieses Meisters genannt wird, so dafs wir mit der „istoria Argy mit dem Pfaben" des Candid ebenfalls drei Darstellungen haben, so ergiebt sich, dafs ursprünglich noch zwei Bilder vorhanden waren, die wahrscheinlich bei der Anlage der Grotte verdeckt wurden. Merkwürdigerweise zeigt der im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts entstandene Stich des Grottenhöfchens von Matthias Disel[2]), der, wie alle seine Stiche viel Phantastisches enthält, in der Halle keine Grotte, sondern eine rein architektonische Ausschmückung der einspringenden abgestumpften Ecke des Antiquariums, und

[1]) Die Künstler werden hier meist nur mit dem Vornamen genannt. Dafs mit Piero wirklich Candid gemeint sei, ist deshalb unzweifelhaft, da auch sein ganzer Name bei Werken vorkommt, die gewöhnlich auf Piero bezogen sind, und da wir mit dieser Bezeichnung Werke angegeben fanden, die wir anderweitig als die seinigen konstatieren konnten.

[2]) Erlustierende Augen Weyde etc. von Matthias Disel.

an den beiden Schrägungsflächen in der Höhe der Lunettenbilder malerische Darstellungen. Etwa in dieser Weise werden wir uns die ursprüngliche Anlage zu denken haben.

In dem Arachnebilde sehen wir in der Mitte eines Gemaches um einen mit hohem Baldachine versehenen Webstuhl geschart, mehrere Mägde das vollendete Gewebe vor der links stehenden Arachne ausbreiten, die erklärend auf die einzelnen Darstellungen hinweist, während eine ihr am Webgestelle gegenübersitzende Frauengestalt sie mit fragender Gebärde anblickt. Links vorn auf einem niedrigen Sessel, über dessen Lehne sich nach rechts hin eine Frau beugt, sitzt eine jugendliche Näherin, die den Erklärungen der Arachne lauscht. Ihr zur Seite ist ein emsig nähendes Mädchen gelagert und mehr im Grunde gewahren wir eine schlanke Frauengestalt, die in der erhobenen Linken ein Knäuel hält, während die Rechte das Garn durchgleiten läfst. Zwischen ihr und Arachne, ganz im Hintergrunde, ist eine nach rechts gehende Magd mit einem Tuchballen auf dem Kopfe sichtbar. Der vorderen Gruppe links entspricht auf der rechten Seite eine nach der Erzählerin sich umblickende Garnwinderin, hinter der ein Mädchenkopf bemerkbar ist und an deren Seite ein Knabe in lebhafter Bewegung auf Arachne deutet. Nach hinten wird diese Gruppe durch ein kleines Webgestell und eine nach links blickende Spinnerin mit einem Rocken geschlossen. Vorn in der Mitte wehrt ein Knabe mit einem Arbeitskorbe ein ihn anspringendes Hündchen ab. In einem Doppelfenster rechts im Hintergrunde sieht man in proleptischer Andeutung die erhenkte Arachne und eine Spinne in ihrem Netze.

Wir haben ein Musterwerk guter Komposition vor uns, das deutlich das Studium der grofsen Meister auch des Quattrocento verrät; wir fühlten uns dem Werke gegenüber unwillkürlich an Guirlandajo erinnert. Hoheit und Würde thronen auf diesen in ihrer Erscheinung und Bewegung edlen Frauengestalten, und zugleich ist in die ganze Darstellung ein Zug des Gemütlichen und Heimlichen hineingelegt, der ungemein wohlthuend wirkt. Schade, dafs wir bei dem Zustande des Bildes die Schönheit im einzelnen mehr ahnen als schauen können.

Eine ähnliche Prachtgestalt ist die Juno auf dem Lunetten-

bilde des Candid. Mit scharf nach links gedrehtem Oberkörper sitzt dieselbe nach rechts auf einem Felsen und ist im Begriff, dem links neben ihr mit aufgeschlagenen Rade stehenden Pfau mit der erhobenen Rechten ein Auge des Erschlagenen einzusetzen, dessen mit Augen übersäter aber zum gröfsten Teile durch den Felsen verdeckter Körper links von diesem liegt, während das auf demselben liegende abgeschlagene Haupt von der Göttin gehalten wird, deren schöne Arme nackt aus dem durch einen Spangengürtel zusammengehaltenen Gewande hervortreten. Was an dieser Figur besonders angenehm berührt, ist der feine Rhythmus der Bewegung, das Spiel der Kontraste, das doch durch Mafs und Gesetz gezügelt ist.

Auf diese beiden Gemälde beschränkte sich jedoch die Thätigkeit des Candid in der Grottenhalle nicht, denn er empfing noch häufig Farbe für Arbeit in derselben, ohne dafs diese näher bezeichnet wäre. Wir meinen jedoch in einzelnen Partien seine Kunstweise zu erkennen. Zunächst in den sieben Putten über den Arkadenbögen, die uns in ihrer ganzen Auffassung an den lustigen Puttenfries im Goldenen Saale des Rathauses in Augsburg erinnern, der, wie wir später beweisen werden, dem Entwurfe nach von Candid herrührt. Wir halten mit Hefner die dritte Figur vom Eingange aus gerechnet, die in Dreiviertelprofil von hinten sichtbar ist, für die beste. Ferner scheinen uns die Gestalten in den Kartuschen der Zwickel sein Werk zu sein, deren Vergleichung mit ähnlichen von Sustris in der Trausnitz gemalten, sowohl in der Wahl der Stellungsmotive als in der Proportion der Körperteile, die gröfsten Verschiedenheiten aufweist, während sie denen an der Decke der einen nördlichen Durchfahrtshalle der Residenz, die wir später kennen lernen werden, ähnlich sind. Von besonderer Schönheit sind unter denselben ein mit einem Blumenkorbe auf dem Haupte vorwärts eilendes und sich im Laufe umwendendes Mädchen, eine tamburinschlagende Tänzerin mit entblöfstem Oberkörper und flatterndem, leicht um die Lenden geschlungenem Gewande, sowie ein nach vorn schreitendes Mädchen, das nach links blickend nach rechts hin einen Korb mit Blumen hält, wobei ihr schöner rechter Arm in anmutiger Bewegung schräg über den Körper hinweggleitet.

Die hervorgehobenen stilistischen Eigentümlichkeiten veranlassen uns, dem Candid ein Werk zuzuweisen, das, liefsen wir nur äufsere Gründe gelten, auf einen ganz anderen Ursprung zurückgeführt werden müfste: die Gruppe des Perseus und der Medusa auf dem Brunnen des Grottenhöfchens. Ehe wir jedoch auf die Begründung dieser Annahme, auf die von manchen Seiten der Schein des Zweifels geworfen wird, selbst eingehen, werden wir zu motivieren haben, inwiefern wir überhaupt berechtigt sind, unseren Künstler auch als Plastiker zu betrachten, oder vielmehr, da er nicht ausführender Künstler auf diesem Gebiete war, anzunehmen, dafs er zu plastischen Arbeiten Entwürfe geliefert habe, denn für kein einziges Werk ist seine Mitwirkung quellenmäfsig bezeugt, und diese gewaltsame Arbeitsteilung, die wenig naturgemäfses hat, kann leicht dem auftauchenden Zweifel einen Schein des Rechts verleihen.

Nur zu einem der in Betracht kommenden Werke haben sich die ursprünglichen Handzeichnungen erhalten. Ehe wir jedoch diese zu unserer Beweisführung heranziehen, wobei stilistische Begründung und somit subjektive Zuthat nötig ist, wollen wir versuchen, allein auf Grund der Thatsachen den Zweifeln zu begegnen.

Sehen wir uns unter den verschiedenen Autoren, die über Candid berichtet haben, um, so werden wir dieselben alle darin einig finden, dafs dieser nicht nur Maler war, sondern auch in anderen Zweigen der bildenden Kunst thätig gewesen ist. Schon bei van Mander lesen wir, dafs er nicht nur „een goedt Meester in het nat en Oly-verwe“ war, sondern es auch verstanden habe, „aerdigh van Aerde bootserende, dat hem in de Schilderkonst groot vordeel is.“ Sandrart[1]) giebt an, dafs Candid in der Münchener Residenz „auch zu allerley nötige Ornamenten die Modellen und Zeichnungen ser vernünftig angeordnet“ habe. Milizia[2]) nennt ihn als Künstler des Ludwigsmaussoleums und Bianconi, der wie erwähnt im Jahre 1760 in München war, und

[1]) Joachim Sandrart, Teutsche Akademie der Bau-, Bild- und Malerey-Künste 1679.

[2]) Francesco Milizia, Memore degli architetti antichi e moderni. 1725. Dritte Ausgabe 1781.

aus dessen Briefen sicher nichts anderes spricht, als was damals in München allgemeine Meinung war, weist den Entwurf einer grofsen Zahl plastischer Werke dem Candid zu und ist dabei so gewissenhaft, dafs er z. B. beim Ludwigsmaussoleum, von dem er angiebt, dafs es von Krumper gegossen sei, bemerkt[1]): „Io non credo che dopo aver finore veduti tante cose di Pier Candido voi abbiate più bisogno che vi si dica essere codesta pure un suo disegno. Quatunque nessuno me l'abbia potuto assicurare, io non saprei dubitarne riconoscendolo in tutte e singole le sue parti." So liefsen sich noch manche Urteile anführen, doch würden sie nichts wesentlich Neues zu Tage fördern. Nur die Naglersche Angabe[2]), dafs Candid zu der malerischen und plastischen Ausschmückung der Residenz die meisten Zeichnungen geliefert habe, mag noch vorgebracht werden.

Was die Wunderlichkeit der Trennung des Entwurfes von der Ausführung anbelangt, so können wir nur angeben, dafs dieselbe in jener Zeit ziemlich allgemein war, und ein Blick in die Zunftbücher derselben lehrt, dafs man über die Freiheit der Kunstausübung keine allzu hohe Meinung hatte. Wir erinnern nur an den Fall des Matthias Kager, dem es, als er sich in Augsburg als Maler niederlassen wollte, zur Bedingung gemacht wurde, nur al fresco, nicht aber in Öl zu malen. Krasser ist die Geschichte, die uns der Vaterlandsfreund[3]) von dem ersten in München thätigen Illuministen Georg Weickmann erzählt. Diesem war nach langem Widerstreben der Malerzunft durch Vermittlung Albrecht V. am 5. November 1571 die Ausübung „der freien Kunst des Illuminierens und Anstreichens" gewährt, doch mufste er erst folgendes Gelöbnis unterschreiben:

---

[1]) Brief 5 vom 11. November 1762.

[2]) Künstlerlexikon.

NB. Auf G. Th. Rudharts Aufsatz in Hormayrs Taschenbuch etc. berufen wir uns in dieser Arbeit deshalb nicht, da seine Angaben durchgängig mit denen des Naglerschen Artikels übereinstimmen.

[3]) Der Vaterlandsfreund 1864. Zeitschrift, herausgegeben von O. T. Hefner. Nr. 1 Seite 3 und: Verzeichnis von Künstlern und Kunsthandwerkern die im XV.—XVII. Jahrhundert in München theils bei Hof theils in der Stadt sich aufgehalten und gearbeitet haben. (Aus ungedruckten Orignialurkunden und dem in Westenrieders Beiträgen enthaltenen „Hofausgaben" gesammelt und geordnet. Benutzt sind ferner Briefe der ehemaligen Münchener Malerzunft.)

„nämlich, daſs ich nichts als in Kupfer gestochene oder in Holz geschnittene Figuren und Historien illuminieren aber der Öl- und Leimfarben zu gebrauchen und dem Malerhandwerk Eintrag zu thun gänzlich müssig stehen auch keinem Malergesellen Arbeit geben und mich des Reissens und Entwerfens, was den Malern zugehört gänzlich enthalten wolle."

Diese Worte zeigen zugleich, welches Ansehen in jener Zeit die Maler hatten.

Auch an Analogieen fehlt es nicht, die uns beweisen, daſs in jener Zeit eine Trennung durchaus nichts Ungewöhnliches war.

In einer Rechnung vom Bau der Jesuitenkirche[1]) vom 15. Januar 1591 lesen wir: „Adamen Krumpper von Weilheimb von sechs enngels vnd annder geschnitten arbeit aus angebung herrn Fridrichs Sustris", und eine andere Rechnung[2]) nennt Schwarz als den Zeichner der geschnitzten Figuren vom Hochaltare der Kirche, während Weinhart die Ausführung versah. Nach Lotz[3]) sind die steinernen Statuen in den Nischen an der Fassade der Kirche von Sustris gezeichnet, von Gerhard modelliert und unter Pellagios Leitung von verschiedenen Künstlern ausgeführt. Nagler[4]) ändert diese Angabe dahin, daſs die Figuren nach den Entwürfen des Peter Weinher und des Friedrich Sustris von Gerhard und Pellagio modelliert und von den Bildhauern Adam Krumper, Heinrich Felser, Andreas Weinhart, Heinrich Refelder u. a. in Stein ausgeführt seien. Nach Marggraff[5]) und Sighart[6]) goſs Hubert Gerhard das Grabmal des Th. Meermann in der Frauenkirche mit der Darstellung der Auferweckung des Lazarus nach einer Zeichnung des Christoph Schwarz.

Daſs die Rechnungen Candid nicht nennen, kann uns nicht wunder nehmen, denn er war ein fest angestellter besoldeter

---

[1]) Im Kgl. allgemeinen Reichsarchiv zu München.

[2]) Vergl. Gmelin a. a. O.

3) Wilhelm Lotz, Kunst-Topographie Deutschlands 1863.

4) Dr. G. K. Naglers München, 15. vollständig neu bearbeitete Auflage 1883. Herausgegeben von C. Wetzstein.

[5]) Marggraff, Rudolph und Hermann, München mit seinen Kunstschätzen und Merkwürdigkeiten. 1846.

[6]) Dr. S. Sighart, Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern. 1862.

Künstler, der deshalb nicht für jedes einzelne Werk Zahlung erhielt. Die Nichterwähnung in denselben kann uns unmöglich veranlassen, die Tradition umzustofsen, da jene ja überhaupt sehr schweigsam sind und daher dieser gar nicht widersprechen. Da gilt das Wort: Qui tacet non negat, das Candid unter eines seiner Bilder in der Residenz setzte. Von plastischen Werken ist in den Rechnungen, die uns erhalten sind[1]), überhaupt wenig die Rede.

Über die in Betracht kommenden Werke enthalten die Hofzahlamtsrechnungen keine bestimmten Angaben. 1589 heifst es unter „Aintzige ausgab“: „Ruberto Gherardj bildthawer bezallt per arbaith für Ir. fl. G. laut d. zötl. fl. 85, und 1591 unter: „Herrn Jhesuiter alhie khirchen vnd collegi paw etc.“: „mer ime Herrn Rector per Hubertus Gerharten püldtstreichern, so man ime wegen seiner gemachten arbait laut unterzaichneter verkhundt zethun schuldig gewest, bezallt fl. 1025.“

Aus den Baurechnungen der Jesuitenkirche ergiebt sich, dafs diese 1025 fl. nur ein Teil des Geldes sind, das Gerhard für hierher gelieferte Arbeit empfing, denn nach diesen erhielt er die namhafte Summe von 2165 fl., die ihm in zwei Raten von 1247 fl. 47 kr. und von 950 fl. 13 kr. für Kirchenarbeit ausgezahlt wurden. Davon kamen, wie uns eine von Westenrieder[2]) abgedruckte Rechnungsnotiz vom Jahre 1592 angiebt, 800 fl. „für St. Michaelbild zu formieren vnd zu verschnaitten“. Hier erfahren wir auch, dafs der Gufs des Werkes von Martin Frey herrührt, und dafs dieser dafür im Jahre 1588 fl. 300 erhalten hatte.

Wurde durch diese Erörterungen die Wahrscheinlichkeit unserer mit der Tradition übereinstimmenden Annahme nahe gelegt so wird der Anspruch auf Gewifsheit, den dieselbe erheben kann, von dem Resultate abhängen, das eine Untersuchung der vorhinerwähnten Handzeichnungen zum Ludwigsmaussoleum liefert, deren sich achtunddreifsig Blätter[3]) erhalten haben, von denen noch dreizehn auf der Rückseite bezeichnet sind.

Zwei Punkte werden zu erörtern sein. Sind diese Zeich-

[1]) An Spezialrechnungen ist leider grofser Mangel.

[2]) Beiträge zur vaterländischen Historie, München 1790, Band III.

[3]) 37 im Kgl. Handzeichnungs- und Kupferstichkabinet zu München, eine im Berliner Kupferstichkabinet.

nungen wirklich die Entwürfe zu dem Denkmale und nicht etwa Zeichnungen nach dem vollendeten Werke; und falls sich ersteres herausstellen sollte, rühren dieselben von Candid her?

Der Zweifel, ob es die Originalentwürfe seien, wird bei denjenigen, welchen die unnatürliche Trennung der zeichnerischen und bildhauerischen Thätigkeit als unwahrscheinlich erschien, am ehesten auftreten, und die Annahme, dafs hier Nachzeichnungen vorliegen, dadurch glaubhaft erscheinen, dafs auf zwei Blättern aufser den Skizzen zu dem Denkmale Teile des im Jahre 1604 errichteten Bennobogens und des älteren Chorgestühles angegeben sind[1]). Findet diese Eigentümlichkeit auch keine rechte Erklärung, so sprechen doch wiederum so viele Gründe mit Entschiedenheit für die Originalität der Zeichnungen, dafs jeder Zweifel unbedingt entkräftet wird. Fast alle Zeichnungen haben zur Vergröfserung ein Quadratnetz, und den meisten sind mit Sorgfalt bis ins Detail hinein Mafse und nähere Bestimmungen beigegeben. Jede Figur ist mehrere Male und von verschiedenen (vier und mehr) Seiten gezeichnet, mehrfach sind Grundrisse und einzelne Teile derselben angegeben; auch ist mit Ausnahme eines Blattes die Darstellung keine perspektivische, sondern im Aufrifs, und die Art, in der die Perspektive dargestellt ist, zu der sich noch der Grundrifs mit den Fluchtlinien erhalten hat, lehrt, dafs es sich nicht um eine Aufnahme, sondern um Konstruktion handelt.

Bekanntlich rührt der Gufs von Krumper her, und es würde sich mithin nur darum handeln, ob diese Zeichnungen ihm oder unserem Künstler angehören, dem die Tradition fast durchgängig den Entwurf des Werkes zuweist.

Das hohe Gehalt, welches Krumper bezog, das mit der Gratifikation, die er nach Herzog Wilhelms Tode empfing, sogar das des Candid überstieg, könnte leicht veranlassen, ihn als einen durchaus selbständigen Künstler zu betrachten, doch wäre dieser Schlufs verkehrt, denn wie hoch eine rein technische Fertigkeit in dieser Zeit besoldet wurde, wird uns später das Beispiel des Teppichwirkers Hans van der Biest lehren. Dafs Krumper überhaupt mit Candid zusammen arbeitete, geht

[1]) Das Ludwigsmaussoleum wurde im Jahre 1622 errichtet.

aus dem Umstande hervor, daſs er mit diesem Ateliergemeinschaft hatte, wie eine uns aus dem Kreisarchive zu Landshut zugegangene Rechnungsnotiz zeigt: „Was und wieuil yber den Frtl. neuen residentz paw erloffen de anno 1612: widerumben von abbrech: vnd wider aufsezung öfen in des Khrumpers vnd P. Candido werckstat fl. 8 Xr. 23.“ Es ist wohl möglich, daſs Candid bei den ihm zugeschriebenen plastischen Arbeiten sich nicht auf die bloſse Lieferung der Zeichnungen beschränkte, sondern auch an der Modellierung teilnahm, oder diese doch in ähnlicher Weise leitete wie die Ausführung der Teppiche, bei der er, wie bezeugt ist, hie und da Verbesserungen vornahm.

Da wir keine Zeichnungen Krumpers besitzen, so müssen wir, um zu entscheiden, ob dieser oder Candid der Zeichner der erhaltenen fünfzig Zeichnungen zum Ludwigsmaussoleum war, uns darauf beschränken, diese mit sicher bezeugten Zeichnungen unseres Meisters zu vergleichen. Die Darstellungen sind erst in Blei gezeichnet und dann mit Tusche nachgezogen, wobei der Zeichner vielfach sehr flüchtig verfuhr, einzelnes jedoch, wie z. B. die Figuren der Herzöge und Landsknechte und die oben gelagerten Gestalten des Krieges und des Friedens sind mit Sorgfalt behandelt und diese letzteren erinnern in der Strichgebung, der Art der Ausführung, der Behandlung der Falten unmittelbar an die Figuren auf den Entwürfen zum Augsburger Rathaussaale, die er im Jahre 1619 geschaffen hatte. Bezeichnend für ihn ist auch, daſs ein groſser Teil der Beischriften italienisch ist, und nur in einzelnen Wendungen, die auch dem Fremden bekannt sein konnten wie „Albert seitten“ oder „Wilhelm seitten“ deutsch gegeben sind. Das ist wohl erklärlich, wenn Candid die Zeichnungen schuf, wie aber der gute Weilheimer Krumper, von dem es durchaus nicht bekannt ist, daſs er je in Italien war, dazu gekommen sein sollte, italienisch zu schreiben, erscheint uns unbegreiflich. Die Untersuchung der Handschrift, die hier sehr unsicher ist, ergab kein positives Resultat, denn wenn auch die Unsicherheit den alten Mann verriet, so führte doch nicht der Vergleich der Buchstabenformen mit denen des schon mehrfach angeführten Briefes vom Jahre 1602 direkt auf Candid, da einige Abweichungen vorkamen; dieselben sind jedoch andererseits zu

unwesentlich, als dafs sie irgendwie die angeführten Gründe zu schwächen vermöchten.

Für das Ludwigsmaussoleum wäre Candids Urheberschaft gesichert, damit aber ist es zugleich gewifs, dafs er schon vorher andere plastische Werke entworfen hatte, denn ganz abgesehen von der erwähnten Ateliergemeinschaft mit Krumper im Jahre 1612, ist es undenkbar, dafs man einem mehr als siebenzig Jahre alten Manne ein derartiges Werk übertragen hätte, würde dieser sich nicht schon vorher durch andere Arbeiten dieser Art als Meister bewährt haben.

Es wird nun bei der Einzelbestimmung auf eine genaue Stilprüfung ankommen, da die Tradition, welche wiederholt widersprechende Angaben macht, uns keinen festen Anhalt bietet.

Wir kehren nach dieser notwendigen Digression zu unserem Perseus zurück, der im allgemeinen als ein Werk Hubert Gerhards zuweilen mit dem Beisatze: nach der Zeichnung des Christoph Schwarz angesprochen wird. Wie gesagt wäre an dieser Behauptung nicht zu rütteln, wollten wir die äufseren Beweismomente allein gelten lassen, ohne den stilistischen Erwägungen irgend welche Kraft der Begründung zuzutrauen.

Dafs die Ausführung von Gerhard herrührt, kann als sicher gelten, denn im Jahre 1588, also zu einer Zeit, in der es in dem Gärtchen besonders lebhaft herging, heifst es in der Malerrechnung unter „Gelb wax“: „am 27. may dem Kolhauf zu ainer kyt (Verkittung) in N. garten mer Rueprecht bildhauer zu prünlin kopflin zugiessen“, und wir glauben, dafs sich diese Notiz wohl auf den Perseusbrunnen bezieht, da sich an diesem solche Köpfe als Ausgüsse befinden. Dann aber wird auch die Bronzegruppe, die ideell mit den Darstellungen in der Grottenhalle zusammenhängt, indem das Helikonbild des Paduano gleichsam eine Fortsetzung des hier dargestellten Aktes ist, in dieser Zeit geschaffen worden sein, und wir dürfen daher mit grofser Wahrscheinlichkeit annehmen, dafs die beiden Notizen vom 8. Juni unter „Gelb wax“: „Rueprecht zu ainem pildt geben“ und unter „Terpentyn“: „Ruprechten zu ainem bildt für Ir. fl. G. zugiessen“, auf das Brunnenwerk gehen. Vielleicht hängen auch die 85 fl., die er, wie bemerkt, im Jahre 1589 „per arbaith

für Ir. fl. G.“ bekam, mit diesem Werke zusammen, nur erklärt sich nicht, da dies doch nur ein Teil der Zahlung sein kann, daſs nicht in der Folge noch von weiteren Zahlungen für dasselbe die Rede ist.

Auch die Angabe, daſs Christoph Schwarz eine Zeichnung zu dem Werke geliefert habe, ist richtig. Diese hat sich erhalten, befindet sich im Besitze des Herrn Dr. J. H. von Hefner-Alteneck und wurde uns zur Untersuchung von demselben freundlichst zugestellt. Auf derselben befindet sich aus späterer Zeit die Unterschrift: „Christophorus Schwarz Monach fec. Ex Aereis Stat: f. Hub. Gerardi“. Eine genaue, aber ganz unkünstlerische Kopie dieser Zeichnung fanden wir im bayerischen Nationalmuseum. An der Urheberschaft des Schwarz ist nicht zu zweifeln. Vergleichen wir dieselbe mit anderen Zeichnungen des Künstlers, so bemerken wir denselben Strich, den gleichen Geist.

Zu einem ganz anderen Ergebnis gelangen wir jedoch, wenn wir die Zeichnung neben das ausgeführte Werk halten, denn von einzelnen Abweichungen ganz abgesehen, wie der Ersetzung des Sockels mit den Sirenen durch einen Felsblock oder der veränderten Arm- und Beinhaltung des Perseus, sind beide ihrem Wesen nach grundverschieden. Von dem Bemühen, plastisch zu gestalten und dekorativ zu wirken, das in dem Bronzewerke so deutlich anklingt, von jenem feinen Sinn für den reinen Fluſs der Linien und das harmonische Zusammengehen aller Teile ist in der Zeichnung keine Spur zu finden; sie ist, um es kurz auszudrücken, ganz dem Wesen des Schwarz entsprechend, mehr auf das Malerische angelegt.

Unzweifelhaft ist, daſs zwischen der Zeichnung und der Ausführung eine wesentliche Umwandlung der Gruppe liegt, und es fragt sich, ob wir diese dem ausführenden Künstler Hubert Gerhard zuschreiben dürfen. Ehe wir jedoch zur Beantwortung dieser Frage schreiten, wird ein anderer Punkt zu erledigen sein. Das Werk ist keine freie Erfindung, sondern in Anlehnung an das Cellinische Werk in der Loggia de Lanzi in Florenz geschaffen. Es könnte daher die Meinung auftauchen, der zwischen dem Werke und der Handzeichnung waltende Unterschied rühre nicht daher, daſs der Entwurf des Schwarz

eine Umwandlung erfahren habe, sondern dafs ein anderer Entwurf, also vielleicht der des Candid, der das Problem in etwas anderer Weise gelöst, zur Ausführung bestimmt worden sei. Die Ähnlichkeiten erklärten sich eben aus dem Urbilde. Ja, man könnte geneigt sein an eine Konkurrenz zu denken (die in jener Zeit auch vorkommt) und die Zeichnung des Schwarz für einen zurückgewiesenen Entwurf halten. So verlockend dies auch wäre, denn damit wären alle Schwierigkeiten gehoben, so ist doch diese Annahme deshalb nicht erlaubt, da die Medusa, die auf dem Cellinischen Werke eine verkrüppelte, verschränkt liegende Gestalt ist, auf der Zeichnung wie in dem Werke als schöne, üppige Frauengestalt und in beiden in ähnlicher Weise gelagert erscheint, und da noch andere Ähnlichkeiten hinzukommen, die eine Unabhängigkeit des Werkes von der Zeichnung des Schwarz ausschliefsen. Fest steht, dafs das Werk einen von der Zeichnung durchaus verschiedenen Charakter trägt. Konnte Gerhard ihm denselben eingeprägt haben?

Um hierüber zu einer sicheren Entscheidung zu gelangen, werden wir eine Umschau unter den Werken dieses Meisters halten müssen, und diese wird uns lehren, dafs wir es nicht mit einer selbständigen und selbstschöpferischen Kraft, sondern mit einem, wenn auch künstlerisch empfindenden, so doch vornehmlich durch eine gewandte Technik hervorragenden Meister zu thun haben, der es in vortrefflicher Weise verstand, den individuellen Eigentümlichkeiten der in den verschiedensten Stilrichtungen thätigen Künstler gerecht zu werden. Einen bestimmt ausgesprochenen Charakter finden wir in seinen Werken nicht, sondern dieselben bestätigen die Angaben der verschiedenen Autoren, dafs Gerhard nach Zeichnungen anderer gearbeitet habe. Die Werke, die wir von ihm kennen, sind: Die Steinfiguren an der Fassade der Michaelskirche (wie wir sahen nach Zeichnungen des Weinher und Sustris von ihm modelliert), der Erzengel Michael ebendaselbst, von dessen künstlerischem Ursprunge später die Rede sein wird, der Perseus des Grottenhöfchens, die Kolossalgruppe von Mann, Frau und Kind, welche Hans Fugger im Jahre 1590 in Augsburg anfertigen liefs, und die sich ursprünglich im Kirchheimer Schlofshofe befand, später nach Augsburg kam und seit dem Jahre 1871 in dem Garten

des bayerischen Nationalmuseums steht, dann das Grabmal des Th. Meermann nach einer Zeichnung des Schwarz, das sich ursprünglich in der Salvatorkirche befand[1]) und später in die Frauenkirche kam, wo es sich heut über dem Epitaph des Liegnitz befindet, und schliefslich die Figuren des Augustusbrunnens in Augsburg, die uns später beschäftigen werden.

Greifen wir aus dieser Reihe drei Werke heraus, den Perseus, den Erzengel Michael und die Kirchheimer Kolossalgruppe, so wird es uns bei einem Vergleiche schwer fallen, etwas ihnen Gemeinsames herauszufinden.

Während das erste in plastischer Ruhe erscheint und die Architektonik des Körpers betonend von schöner dekorativer Wirkung ist, tritt uns in dem Michael ein Werk einer mehr malerischen Richtung entgegen, das Prinzip der architektonischen Gliederung ist gelockert, das Linienspiel freier und ungebundener, in den Falten ist nicht die schöne Lagerung, sondern mehr das Zufällige, das durch die Bewegung und Situation Bedingte betont, aber doch offenbart sich in den Formen das Streben zu klären, zu läutern, zu idealisieren. Davon ist aber in dem dritten Werke nur wenig zu spüren, hier hat sich vielmehr ein Drang nach Naturalismus Bahn gebrochen. Seine Formen erinnern durchaus an die des Herkules vom Herkulesbrunnen in Augsburg, einem Werke des Adrian de Vries, und das Ganze erscheint uns als ein echter Ausfluſs der Bolognesischen Schule. Die Gestalten sind voll Kraft und Feuer, es pulsiert Leben in diesen Gliedern, aber von jener schönen Formengebung, jener eigenartigen Verbindung warmen Lebens mit gesetzmäfsiger Form, die in so wunderbarer Weise dem Perseus eigen ist, ist hier nichts zu finden.

Eine bestimmte Künstlerpersönlichkeit tritt uns aus diesen Werken nicht entgegen, wir haben daher keinen Grund, die Tradition, dafs Gerhard nach dem Entwurfe anderer gearbeitet habe, zu bezweifeln. Leider haben wir aus dem Leben Gerhards zu wenige Daten, um über seinen künstlerischen Entwicklungsgang nähere Aufschlüsse zu geben; das eine wichtige Datum, das wir besitzen, dafs nämlich Gerhard im Jahre 1594

[1]) Vergl. A. Mayer, Die Domkirche zu U. L. Frau in München. 1868.

mit 100 fl. angestellt wurde, also weniger erhielt als der jüngere Krumper, ja auch als Fistulator, berechtigt, da es zu auffallend ist und mit seiner Bedeutung als Techniker nicht im Einklange steht, zu keinem rechten Schlusse, und ebensowenig vermögen uns die Summen, die er für einzelne Werke erhielt, zu einem solchen zu bestimmen. Die Summe von 800 fl., die er für das „formieren vnd verschnaitten" des Erzengels empfing, ist eine beträchtliche, und dieser entspricht die Zahlung für die Figuren des Augustusbrunnens. Im Jahre 1590 werden ihm in drei Raten 1100 fl. ausgezahlt, im folgenden am 3. August „auf rechnung der angefrümten bilder zum neuen rörpronnen" wiederum 1100 fl. und im November „für sein angefrümbte arbeit" 700 fl. Ferner erhält er in diesem wie in den folgenden Jahren mehrere kleinere Summen, so dafs der Gesamtbetrag ca. 3000 fl. ausmacht.[1]) Dafs Gerhard auch die Ziselierung dieser Figuren insoweit besorgte, als er die Überarbeitung der aus dem Gusse kommenden Werke versah, wird trotz der Rechnungsnotizen, nach denen die Goldschmiede Gregor Bayr und Jacob Schönerer, jener im Jahre 1591 „die groszen bilder zum rörpronnen gehörig zuverschneiden" 470 fl., dieser in den Jahren 1591 und 1593 für Arbeit an den kleinen Bildwerken, sowie an den Stuckteilen 294 fl. erhielten, anzunehmen, und die Thätigkeit der Goldschmiede auf die feinere Ziselierarbeit an den Haaren, Gewändern, Schmuckteilen und Gerätschaften zu beziehen sein.

Aber ganz abgesehen davon, ob man den Gerhard als selbständigen Künstler betrachten will oder nicht, ist man auf keinen Fall berechtigt, die in der Perseusgruppe offenbarte Kunstweise als eine für ihn charakteristische anzunehmen, da dieselbe auch einer Zahl von Werken eigen ist, die zu einer Zeit entstanden, in der wir Gerhard gar nicht mehr am bayerischen Hofe finden. Die Maria auf der Säule, die Bavaria im Hofgarten, einzelne Figuren vom Wittelsbacher Brunnen, die gelagerten Gestalten auf den Portalen der Residenz u. a. m. reden dieselbe Sprache, nur zeigen sie eine gröfsere Zartheit der Modellierung, die Heigel[2])

[1]) Aus den Baumeisterbüchern im städtischen Archiv zu Augsburg.

[2]) K. Th. Heigel, Die Bavaria auf der Hofgartenrotunde zu München. In der Augsburger Allgemeinen Zeitung 1875, Nr. 354.

schon mit Recht als einen Vorzug der Krumperschen Gufswerke vor denen des Gerhard hingestellt hat. Es ist etwas Scharfes und Konzises in den Werken Gerhards, während die Krumperschen Formen mehr fliefsend und weich sind.

Es ist der Geist des Candid, der alle diese Werke durchzieht, derselbe, der uns die Juno im Grottenhöfchen so sehr bewundern liefs. Ohne in einseitigen Formalismus zu verfallen, welcher die Werke von Candids immerhin genialen Zeitgenossen Bartholomäus Spranger auf die Dauer so unerquicklich macht, wufste Candid durch stärkere Betonung der dekorativen Seite aus der Sphäre seiner grofsen Vorbilder herauszutreten und sich dadurch ein Gebiet zu erwerben, auf dem er selbständig weiter bauen konnte. An idealem Gehalte und natürlicher lebensvoller Gestaltung fehlt es den Werken des Candid nie, ihren substanziellen Gehalt werden wir jedoch stets im Elemente des Dekorativen zu suchen haben.

Fast möchten wir den Perseus den Kanon der Candidschen Kunstweise nennen, so sehr sind in ihm alle Eigenschaften derselben, alle charakteristischen Eigentümlichkeiten vereinigt, frisch und voll sinnlicher Kraft, frei und leicht in der Bewegung ist alles an ihm nach Mafs und Gesetz gegliedert. Wie aus einem Kerne herausgewachsen erscheint das Ganze, organisch, blühend; nichts daran ist gekünstelt, sondern alles voller Empfindung. Wir vermögen natürlich nicht zu bestimmen, welche Beziehung Candid zu dem Werke hatte, ob er eine neue Zeichnung lieferte oder selbst die Modellierung übernahm, noch zu erklären, wie er überhaupt dazu kam, den Entwurf des Schwarz umzugestalten. Da wir darüber keine Nachrichten besitzen, so kämen wir über blofse Vermutungen nicht hinaus, und deren gäbe es genug. Es mag gestattet sein, einer derselben hier Raum zu geben:

Der Entwurf des Schwarz lag vor und war zur Ausführung bestimmt, da kam Candid aus Florenz nach München, offenbarte gleich sein künstlerisches Können, man erkannte seine plastische Gestaltungskraft, man hatte vielleicht von ihm gehört, dafs er erst vor kurzer Zeit das Original des Cellini gesehen habe, und so entschlofs man sich dazu, ihm den Entwurf zur Umarbeitung zu übergeben. Dafs ein gemeinschaftliches Arbeiten unter den Malern Sitte war, werden wir später bei Betrachtung der Bilder

in der Michaelskirche erfahren, an deren einem sogar Schwarz und Candid zusammen arbeiteten. Bemerkenswert ist auch, dafs Kilian, als er den Erzengel von der Fassade der Michaelskirche stach, nicht das Originalwerk, sondern eine Aufzeichnung des Candid zum Vorbilde nahm, die wie ein Vergleich, den wir später anstellen werden, zeigen wird, in der ganzen Anlage und Formbehandlung sich zu dem Bronzewerke verhält, wie die Perseusgruppe zu der Zeichnung des Schwarz.

Doch treten wir jetzt dem Werke selbst gegenüber!

Inmitten eines steinernen Wasserbeckens ruht auf bronzenem, reich verziertem Fufse eine mit Blumenornament und wasserspeienden Masken besetzte bronzene Brunnenschale, aus welcher, ebenfalls aus Bronze, ein Felsblock emporragt. Auf demselben liegt dahingestreckt die enthauptete Medusa, und Perseus, das in grauenvoller Schönheit gebildete Haupt derselben in der erhobenen Linken haltend, schreitet über sie hinweg, wobei sein linker Fufs leicht den Körper der Erschlagenen berührt. Er trägt einen kurzen, reich mit Zierrat geschmückten Waffenrock, hochgeschnürte Sandalen, einen das Gesicht beschattenden Helm und hält in der nach hinten gestreckten Rechten die Harpe. Sein Haupt ist dem Gorgoneion abgewandt und ein wenig geneigt, so dafs der Blick sinnend auf den Boden gerichtet ist, wobei er den wohlgegliederten Körper der Enthaupteten streift. Dieser hat sich im letzten Todesringen so gedreht, dafs der untere Teil desselben auf der Seite liegt, wobei das linke Bein gestreckt ist und über den Felsen herausragt, das rechte dagegen gekrümmt und ein wenig angezogen ist, während die edelgeformte Brust, die hinter dem am Felsen schlaff herabhangenden linken Arme sichtbar ist, sich gegen das Gestein preſst und der Hals auf der angezogenen Rechten ruht. Das Ganze ist in durchaus mafsvoller Weise so als Brunnenbekrönung benutzt, dafs aus dem Halse und dem abgeschlagenen Haupte der Medusa sich Wasserstrahlen in das Becken ergiefsen.

Die Figur des Perseus kehrt ganz ähnlich auf einem nach Candids Entwurfe von Rafael Sadeler im Jahre 1604 angefertigten Stiche wieder: Michael im Kampfe gegen Luzifer, wo der Erzengel in ähnlicher Bewaffnung auf dem Feuer und Flammen sprühenden Ungeheuer steht, in der erhobenen

Linken eine Wage, in der Rechten das gezückte Schwert haltend.

Die nicht datierte Haeutlesche Notiz: zu den Bildern, Säulen und Gefäfsen für den schönen Brunnen im Lust-Gärtchen ... hatte Goldschmied Georg Mair die Modelle geschnitten, der für jedes Bildmodell 42 fl., für jedes andere 33 fl. bekam, während den Gufs der einzelnen Stücke Dionys Frey und den der Bilder und der vier Becken Bartholomäus Wenglein besorgte, wird auf die jetzt nicht mehr vorhandenen vier Brunnen zu beziehen sein, auf denen sich, wie wir schon berichteten, die vier Jahreszeiten befanden. Der phantastische Stich Disels, der nur einen allgemeinen Anhalt geben kann, zeigt uns vier kleine mit einzelnen, auf hohen Postamenten stehenden Figuren geschmückte Brunnen. Wir halten es für wahrscheinlich, dafs die vier jetzt im Garten des bayerischen Nationalmuseums stehenden Statuetten der Jahreszeiten mit denen dieses Gärtchens identisch sind. Sie gelten dort als Werke Candids und Krumpers und verraten auch durchaus deren Weise. Da Haeutle die Rechnungsnotiz nicht dem Wortlaute nach giebt, so vermögen wir nicht zu sagen, wie weit sich hierbei die Thätigkeit des Goldschmiedes Mair erstreckte, vermuten aber, dafs er nicht das Schneiden der Modelle besorgte, die ja nicht geschnitten, sondern modelliert wurden, sondern, wie die beim Augustusbrunnen genannten Goldschmiede, nur das „verschneiden", d. h. die Ziselierung versah. Es wird noch später von ihm die Rede sein. Diese Werke gehören sehr wahrscheinlich nicht dieser, sondern einer späteren Zeit an, wahrscheinlich als die Arbeiten im südlichen Residenzgarten entstanden und werden deshalb am besten im Zusammenhange mit diesen zu betrachten sein.

Die acht Knaben mit den Fischen und Seeungeheuern, über die wir keine nähere Kunde haben, können nicht als Werke des Candid gelten.

Zu der Zeit, als die beschriebenen Werke im Grottenhöfchen entstanden, wurde, wie sich aus der Malerrechnung ergiebt, auch die Ausstattung des Antiquariums emsig betrieben. Von Candids Teilnahme in dieser Zeit hören wir nichts, hauptsächlich sind es Hans Thonauer und Ponzony, welche Farben empfangen für das „Kayser gewölbh", dieser in den Jahren 1586 und 1588

„crotiscy zumaln“ jener „zu den steten vnd merkten“ (1586) und „zu den stadt-wappen“ (1588).

Wilhelm ging bei seinem Erweiterungsbaue mit einem grofsen Plane um. Er hatte nämlich die Absicht, die Katharinenkapelle und die Georgskapelle niederzureifsen, und an ihre Stelle eine neue zu setzen. Obgleich er schon dazu die oberkirchliche Genehmigung erhalten hatte, wurde der Plan doch wieder fallen gelassen, und statt dessen durch Wendel Dietrich die Katharinenkapelle, die wahrscheinlich erst jetzt den Namen Renatenkapelle empfing, baulich umgestaltet, während die Georgskapelle in ihrem alten Zustande belassen wurde. Nun fanden wir in der Malerrechnung, dafs Candid im Jahre 1589 mit anderen Malern zusammen bald für die „fl. capelle“, bald für die „fl. neue capelle“ — dann und wann heifst es für die „Georgen capelle“ — Farben empfing, und wir meinen, indem wir die fürstliche Kapelle mit der Georgskapelle identisch nehmen, dafs hier von der Ausschmückung der oben genannten Kapellen die Rede ist. Dazu kommt noch, dafs Candid in diesem, wie im vorhergehenden Jahre Farben erhielt für „ein Katharinenbild“, das möglicherweise zum Altarblatt der Katharinenkapelle bestimmt war. Wohin dasselbe gekommen ist, wissen wir nicht, und ebensowenig vermögen wir anzugeben, ob die in den Uffizien bewahrte Handzeichnung Candids: Vermählung der heiligen Katharina und verschiedene Heilige (Feder und getuscht), zu diesem Bilde gehört. Für die Katharinenkapelle malten nach Haeutle im Jahre 1583 Christoph Schwarz, später Viviani und Hans Holzmair, und 1591 arbeitete Hubert Gerhard für dieselbe. In der Georgskapelle (resp. fürstlichen Kapelle) wird bei der Farbenverteilung neben Candid stets Ponzony genannt.

Die Malerrechnung redet noch von zwei anderen Kapellen, in denen Candid um diese Zeit thätig gewesen ist. Im Jahre 1587 erhielt er, aber nur einmal, Farbe für die „Freylein Max[a] (Maximiliana) capelle“, in der, wie uns die Hofzahlamtsrechnungen angeben, in den Jahren 1589 und 1590 die Maler Schöpfer und Henneberger und die Bildhauer Adam Krumper, Degler u. a. arbeiteten. Die Kapelle befand sich in der Residenz, wo die Herzogin Maria Maximiliana bis zum Jahre 1603 wohnte, um hierauf eine Wohnung im Altenhofe oder im Stifts-

gäfsl zu beziehen.[1]) An welcher Stelle sich diese Kapelle befand, ist nicht erweislich, und auch die Lage der „Hertz. Max[en] capeln", für die Candid im Januar und Juni des Jahres 1589, das eine Mal mit Viviani zusammen, Farbe empfing, über die wir aber sonst nichts wissen, läfst sich nicht bestimmen. Von den Malereien existiert heut nichts mehr, da die Räume, die sie schmückten, anderen Platz gemacht haben.

II. Arbeiten in der Jesuitenkirche von S. Michael.

Das Hauptwerk der Wilhelminischen Kunstperiode ist das Jesuitenkollegium mit der Michaelskirche. Die Räume des Augustinerklosters, die den Jesuiten anfangs zum Wohnsitz angewiesen worden waren, erwiesen sich bei dem ungeheuren Zulaufe, den diese bei ihrem Unterrichte hatten, bald als zu eng, und Wilhelm ging schon mit dem Plane um, die Augustiner von hier zu entfernen und ihnen in der Vorstadt Au ein neues Kloster zu stiften. Da dieselben sich aber fortzuziehen weigerten, und der Papst, an den sie sich wandten, ihre Weigerung berechtigt fand, so entschlofs sich Wilhelm, der noch im Jahre 1581 die Bitte der Jesuiten um Erbauung eines Kollegialgebäudes und einer Kirche wegen Geldmangels zurückgewiesen hatte, im Jahre 1582 zu der Ausführung des bedeutenden Baues.

Ein Blick auf die gewaltige Anlage[2]) lehrt uns, dafs nicht nur das blofse Bedürfnis, die Notwendigkeit, die Jesuiten unterzubringen, den Herzog leitete, sondern dafs hingebende, glühende Begeisterung für seine Freunde ihn dabei beseelten, deren hohen Zielen und Bestrebungen, die er erkannt zu haben glaubte, er

[1]) Vergl. Chr. Haeutle, Geschichte der Residenz in München 1883.

[2]) Eine Ansicht aus der Vogelperspektive giebt ein Stich in Wenings Topographie etc. — Publikation der Kirche von Leopold Gmelin in Ortweins Deutscher Renaissance, Abteilung 18. Für alle Einzelheiten verweisen wir auf seinen Text.

ein entsprechendes, würdiges Gewand geben zu müssen meinte. Man glaubt eher einen Fürstensitz als die Wohnung einer religiösen Genossenschaft vor sich zu haben.

An den Fassaden können wir das letzte Ringen der deutschen Renaissance mit den Formen der italienischen Kunst, die jene zu verdrängen drohen, beobachten. Die originellen Portale des Kollegialgebäudes, der Giebel der Kirche mit den auf ein geringes Maſs herabgedrückten Voluten, die seitlichen Ansätze mit den krönenden Obelisken, die an Strebepfeiler mit Fialen erinnern und anderes behauptet sich hier als Zeuge derjenigen Kunstrichtung, welcher der Arkadenhof des Marstalles und die Heiligegeistkirche ihr Dasein verdankten; im übrigen, besonders in den geraden Wandpilastern und den würdevollen Marmorportalen, die trotz der Voluten der deutschen Eigenart durchaus entbehren, tritt hier deutlich das Streben hervor, dem italienischen Geiste gerecht zu werden. Am stärksten macht sich dies jedoch im Inneren bemerkbar, auf dessen majestätische Wirkung die Fassade trotz der rühmend hervorgehobenen gleichen Stockwerksgliederung den Blick nicht vorbereitet. Vorbild der ganzen Anlage war die Kirche S. Gesu in Rom.

Zwei Portale führen in einen weiten, einschiffigen, von einem Tonnengewölbe von 34 m Spannweite überdeckten Raum mit je drei Kapellen an den Langseiten und einem nicht weiter als diese ausladenden Querschiffe, an das mit geringer Einziehung der um mehrere Stufen erhöhte Chor tritt, um den sich eine Reihe kleinerer Räume legt. Wände und Decke sind in feinsinniger Weise, ohne die Überladung, die in den meisten Jesuitenkirchen Italiens eine so beklemmende Wirkung ausübt, mit Stuckornamenten ohne Farbenauftrag geschmückt, und zwischen den Kapellen sowie an den Chorwänden stehen in paarweis übereinander angebrachten Nischen aus Gips gegossene Engel mit Marterwerkzeugen, Apostel und andere heilige Gestalten.

Das Ganze kann wohl als Entwurf des Wendel Dietrich angesehen werden. Nach Gmelin heifst es schon im Jahre 1583 in den Rechnungen der Jesuitenkirche „botenlohn zalt Augsburg etlich abrisz von Wendl herzutragen“, im Jahre 1585 kommt er selbst und zwei Jahre darauf wird er mit 300 fl. fest angestellt. Wolf Miller, der früher allgemein als Erbauer galt, auch auf einem

Porträte so genannt ist[1]) und in der Ruhmeshalle Münchens eine Büste erhalten hat, hat sich als einfacher Werkmeister erwiesen, den nur der Umstand, dafs er beim Gewölbeschlufs im Jahre 1585 mit 50 fl. bedacht und dann zwei Jahre später beim Turmeinsturze[2]) belangt worden war, zu der unverdienten Ehre verholfen hat.

Ursprünglich war dem Oeggel die Ausführung übergeben[3]), doch fielen seine Kostenanschläge so hoch aus, dafs Wilhelm Miene machte, von der Ausführung abzustehen. Da wufste der bauverständige Jesuitenrektor Eisenreich durch den genannten Wolf Miller billigere Berechnungen machen zu lassen, die ungefähr ein Drittel der Oeggelschen betrugen, so dafs das Ganze auf nur 20000 fl. zu stehen kam. Oeggel fiel deshalb in Ungnade, wurde entlassen, 1585 jedoch mit der Weisung wiederangestellt, „mit Wendl Dietrich von Augsburg zu handeln, sich für Ihr fürstl. Gnaden baumeister hinfüro brauchen zu lassen." Die Baukosten überstiegen in Wirklichkeit das Zehnfache der gemachten Anschläge. Nach dem Turmeinsturze scheint Dietrich in Ungnade gefallen zu sein, denn dem Sustris, der die Gefahr vorher bemerkt hatte, wurde die Vollendung des Baues übertragen.[4]) Schon seit 1585 war er an demselben beteiligt gewesen.

---

[1]) Schon Nagler (München 1863, S. 71) weist darauf hin, dafs die Unterschrift des Bildes: „Anno 1585 hat Wolfgang Müller, ein Steinmetz, seines Alters 48 Jar, die Kirche und das Collegium erbawet" falsch ist, da im Jahre 1585 weder der eine noch der andere Bau vollendet war.

[2]) Der Stich Weinhers, von dem Gmelin die Entscheidung der Frage, wo der Turm gestanden habe, abhängig macht, befindet sich im Kupferstichkabinet zu München und zeigt den Turm an derselben Stelle, wo der von Gmelin erwähnte, aber nicht für zuverlässig gehaltene Stich ihn angiebt. Der Stich trägt folgende Inschriften: (Oben) Ware Contrafactur des Thurms zu München in Bayern so disz lauffende 90. Jahr eingefallen. (Unten) Anno 1590 den 10. May des newen Calenders vmb 8 Vhr Vormittag Ist diser herrliche vnd hohe Thurm an der Jesuiterkirche zu München vmbgefallen vnd hat das Chor vnd ein theil der kirchen mit eingeschlagen. Welches anno 1583 mit sehr groszem vnkosten zubawen angefangen Vnd bis daher volfuehrt war. — Der Name des Stechers fehlt, nach Andresen IV. S. 64 stammt er von dem jüngeren Peter Weinher.

[3]) Vergl. Haeutle, Die Wittelsbacher als Herzoge, Kurfürsten und Könige von Bayern etc. 1880.

[4]) Sein Entwurf zum Chore soll sich nach Nagler (München 1863, S. 72) im Reichsarchiv befinden, war jedoch dort nicht aufzutreiben.

Die angesehensten Künstler, welche damals in München lebten, wurden herangezogen, um die Kirche mit ihren Werken zu schmücken. Unter denselben finden wir seit dem Jahre 1587 Candid beschäftigt, über dessen Thätigkeit uns wiederum die Malerrechnung den nötigen Aufschluſs gibt. Hier erfahren wir, daſs er im Jahre 1587 das Verkündigungsbild und in diesem wie in dem folgenden Jahre das Ursulabild malte, von denen sich jenes in der dritten Kapelle der linken, dieses in der ersten Kapelle der rechten Seite als Altarbild befindet. Beide sind unbezeichnet.

Das Verkündigungsbild [1]) zeigt uns in einem Gemache, durch dessen geöffnete Thüre man in eine Kammer mit offenem Fenster blickt, die Jungfrau, welche links an einem Betpulte niedergekniet ist und sich mit vorgehaltenen Händen erstaunt nach dem von rechts auf einer Wolke daherkommenden Verkündigungsengel umwendet, der in der Linken einen Lilienzweig hält und die Rechte erhoben hat. Zwischen beiden schwebt in Gestalt einer Taube der heilige Geist und darüber in einer Mandorla von Cherubim Gott Vater, der von betenden Engeln, die in reichen Scharen aus den Wolken hervorkommen verehrt wird.

Wir können dem Bilde nicht den Wert beimessen, den für uns die Bilder der Grottenhalle haben, denn wenn es auch in einzelnen Teilen, wie in der Zeichnung des Verkündigungsengels, dem anmutigen Köpfchen und den feinen Händchen der Jungfrau, sowie in der Bildung einzelner Engelsgestalten offenbare Schönheiten aufweist, so hat sich doch der Künstler bei der Gesamtanlage und Durchführung nicht mit Freiheit bewegt. Die Ölmalerei war ihm etwas Fremdes, die Wandmalerei sein eigentliches Element. Die Farbengebung ist auch hier ganz im Sinne dieser Technik kalt und trocken.

Etwas tiefer und satter in der Färbung, aber in der Komposition noch nicht auf der Höhe, auf der wir ihn nach energischem Ringen mit dem ihm fremden Elemente, der Farbe in späteren Tafelgemälden finden, ist das andere Gemälde: Das Martyrium der heiligen Ursula und ihrer Gefährtinnen. [2])

---

[1]) Stich von Johannes Sadeler.

[2]) Stich von Rafael Sadeler.

Inmitten mordender Scharen, etwas im Grunde des Bildes, kniet die betende Ursula, den Blick voll inniger Zuversicht nach oben richtend, von wo ein Engel mit Kranz und Palmenzweig herniederschwebt. Links im Vordergrunde hat ein von hinten sichtbarer Krieger eine der Jungfrauen bei den Haaren gepackt und versetzt ihr den Todesstofs. Hinter diesem gewahren wir die prachtvolle Gestalt eines pfeilschiefsenden Kriegers, der sein Geschofs auf eine rechts in der Nähe einiger betenden Bischöfe knieende Mädchengestalt gerichtet hat. Rechts vorn hat im Entsetzen über den grauenvollen Vorgang eine der Jungfrauen, der eigenen Gefahr vergessend, die Arme erhoben und ist in Wehklagen ausgebrochen. Vor ihr ist der schöne entblöfste Oberkörper einer durch einen Pfeil getöteten Jungfrau sichtbar. Hinten mordende Krieger, links Bucht mit Schiffen. Aus den Wolken brechen blumenstreuende Engel hervor [1]).

Bei Sighart und Nagler [2]) findet sich die Angabe, dafs das Porträt des Ignatius von Loyola links vor dem Eintritte in den Chor von unserem Künstler herrühre, und einzelnes in dem Bilde scheint auch dafür zu sprechen, nur ist dasselbe im allgemeinen so flau und nüchtern in der Ausführung, dafs wir mit Ausnahme des Kopfes, der markig und kraftvoll behandelt ist, und einzelner Partieen der Gewandung den Candid in dem Werke nicht verspüren, und eine Notiz der Malerrechnung vom Jahre 1589, nach der Paduano Umbra empfängt „zum ersthen Jhesuiter abzumaln," läfst vermuten, dafs dieser Künstler im wesentlichen die Ausführung versah. Dafs er überhaupt für die Jesuitenkirche thätig gewesen ist, ergiebt sich nicht nur daraus, dafs er noch bei anderen für dieselbe in jener Zeit entstandenen Bildern in der Malerrechnung genannt ist, sondern weil er auch in einer Rechnung [3]): „Auf den kirch, schuel und collegi paw ist man bis dato d. 15. February ao. 91 den handwercksleuth vnd ander noch zubezalen schuldig," vorkommt.

[1]) Das in der K. K. Bildergallerie in Wien befindliche 1′ 3″ hohe und 1′ breite auf Holz gemalte Bildchen des Candid: Tod der Ursula und ihrer Gefährtinnen ist eine Verkleinerung dieser Darstellung.

[2]) München 1883.

[3]) Im Kgl. allgemeinen Reichsarchiv zu München.

Hier wird er unter mehreren Künstlern, darunter auch Candid, der 100 fl. „von wegen einer althar tafel“ erhält, mit einer Summe von 48 fl. 8 Xr. angeführt. Wir wiesen schon früher darauf hin, dafs gemeinsames Arbeiten an ein und demselben Gemälde Sitte war. Bekannt war dies schon von dem Bilde des Martyriums des Andreas in der zweiten Kapelle links, von dem Rittershausen bemerkt, dafs es mit Ausnahme einiger Figuren im Hintergrunde, welche Schwarz malte, von Candid herrühre, während Lipowsky [1]), Nagler [2]) u. a. angeben, dafs es ein Werk des Schwarz, aber nach dessen Tode von Candid vollendet worden sei. Worauf sich diese Angaben stützen, wissen wir nicht, vielleicht gaben nur allgemein stilistische Gründe dazu Anlafs. Auch uns scheint es wahrscheinlich, dafs einzelnes, wie das Gewand des vorn kauernden Mannes von Candid herrührt, doch stammt zum gröfseren Teile die Vollendung des Gemäldes nicht von ihm her, sondern von Paduano, und nicht aus der Zeit nach dem Tode des Schwarz, sondern aus den Jahren 1589 und 1590. Während des Jahres 1588 und in der ersten Hälfte des Jahres 1589 hatte Schwarz Farben für dasselbe empfangen, in der zweiten Hälfte dieses und in dem darauffolgenden Jahre werden solche hingegen dem Paduano gegeben.

Auch noch bei anderen Bildern finden wir diesen Künstler genannt, dem Sebastian- und dem Magdalenenbilde, die Rittershausen und Nagler [3]) dem Hans von Aachen zuweisen. Für das erstere hatte 1588 Hans Thonauer mehrere Farben empfangen, Paduano malte an beiden in dem folgenden Jahre. Wichen Rittershausen und Nagler hier von unserer Quellenangabe ab, so nennen sie in Übereinstimmung mit derselben Viviani als den Maler der beiden Querschiffbilder: das Opfer des alten Bundes mit dem Namen Jesu und das Opfer des neuen Bundes mit der Dreieinigkeit. Über ein drittes nach der Malerrechnung von Viviani herrührendes Bild „Benediction Cristy iber der kirchen Petri“ (in der dritten Kapelle rechts) gehen ihre

---

[1]) Felix Joseph Lipowsky, Baierisches Künstlerlexikon 1810.

[2]) Künstlerlexikon.

[3]) München 1883.

Ansichten auseinander, denn während Nagler mit der Quelle übereinstimmt, ist es nach Rittershausen ein Bild des Hans von Aachen „in seinem mittern Stil“. Wir möchten nicht die verschiedenen Beziehungen auf Hans von Aachen ganz von der Hand weisen, da manches, zumal in der Ausführung des Magdalenenbildes und des Martyriums des heiligen Sebastian an seine Weise erinnert, können uns jedoch hier nicht auf weitere Erörterungen einlassen, sondern müssen uns mit der Angabe begnügen, dafs unsere Quelle nichts von seiner Mitwirkung weifs. Die Bilder entstanden am Ende der achtziger Jahre. In dieser Zeit malte Schwarz das Hauptaltargemälde.

Noch von ferneren Arbeiten Candids für die Jesuiten ist in der Malerrechnung die Rede; so wird ihm 1589 Farbe gegeben „für ein tuech p. Jhesuity“ und ferner für „8 taflen p. Jesuiten,“ für deren nähere Bestimmung jeder Anhalt fehlt. Ebensowenig ist zu ersehen, was mit der in diesem, wie im folgenden Jahre häufig vorkommenden Notiz „Piero... zu der comedia“ und einmal „zu engeln in der comedia“ gemeint sei. In denselben Jahren findet sich in den Rechnungen der Michaelskirche unter der Rubrik „Comedi“ eine Reihe von Malern, darunter Hans Thonauer, Ferdinand Hebenstreit, ein Hofmaler Hans Andree sowie ein Heinrich Gätting „Maler von Dresen“. Vielleicht sind mit diesen Arbeiten Dekorationsstücke zu dem grofsen Einweihungsfeste der Kirche gemeint, das auf den 21. Oktober 1589 angesetzt, nachher aber verschoben worden war.

Mit der Malerei wetteiferte die Plastik, um der Kirche einen ihrer Bedeutung und Würde entsprechenden Schmuck zu verleihen. Nicht nur an der Fassade brachte sie ihre Werke an, wo zwischen den Portalen in einer Nische der Erzengel Michael im Kampfe mit Luzifer steht und darunter das bayerische Wappen hängt, während in den oberen Stockwerksreihen in Nischen Fürstengestalten und ganz oben der Heiland stehen, sondern auch das Innere ward reich mit ihnen versehen und zeigt aufser den erwähnten Gipsstatuen die Bronzewerke Christus am Kreuze mit der heiligen Magdalena, einen Engel mit dem Weihwasserbecken uud vier Kandelaber.

Der Entwurf des Erzengels Michael wird vielfach dem

Candid zugeschrieben, doch ist dies Urteil nicht allgemein; so nennt z. B. Bianconi, der doch viele Bronzewerke dem Candid zuweist, hier keinen Künstler und auch Rittershausen und Westenrieder[1]) schweigen hierüber ganz, während Lipowsky[2]) es ein Werk des Hubert Gerhard nennt und auch Sighart sich auf diese Angabe beschränkt. Dies vermögen wir nun nicht, denn unmöglich können wir nach unseren früheren Auslassungen dem Gerhard, der, wie wir berichteten[3]), die Ausführung besorgte, den Entwurf zuschreiben.

Bei Betrachtung der Gerhardschen Werke deuteten wir schon auf den Unterschied hin[4]), der zwischen diesem Werke und dem Perseus waltet, und die nähere Besichtigung zumal aber die Vergleichung mit dem genannten Kilianschen Stiche[5]) wird unsere Angaben bestätigen.

Auf einem von zwei Konsolen getragenen Postamente, das einer Nische vorgelagert ist, krümmt sich der gestürzte Luzifer, ein Ungeheuer mit Faunskopf, hängenden Brüsten, Fledermausflügeln, Krallenfingern, Schweif und Bocksbeinen unter dem Stofse zusammen, den ihm der auf ihm stehende Erzengel mit seinem langen, hochgefafsten Kreuzesstabe in den Nacken versetzt, und ist bemüht, mit der Rechten die Waffe von sich abzudrängen. Der Engel, eine geflügelte Gestalt erscheint in bewegtem, faltenreichem Gewande, das durch zwei auf der Brust sich kreuzende Gurte zusammengehalten wird, und trägt auf dem lockigen Haupte ein Diadem mit dem Kreuze.

Alles was wir bei unserer früheren Besprechung als besondere Eigentümlichkeiten des Werkes hervorhoben, ist in

---

[1]) Lorenz Westenrieder, Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München in gegenwärtigem Zustande. München 1782.

[2]) Künstlerlexikon.

[3]) S. 85.

[4]) S. 90 f.

[5]) S. 94. Der Stich trägt folgende Inschrift. Links unten: Opus ex aere Huberti Gerardi Holland. Altitudine Pedum XIV, rechts unten: Petrus Candid delineavit. Lucas Kil. Aug. scalpsit und unten eine Weihung an den Herzog Wilhelm. — Aufser diesem existiert ein von einem Anonymus direkt nach dem Werke gemachter, unbedeutender Stich.

dem Stiche, für den Candid die Aufzeichnung lieferte, vermieden. Hier hat die Gruppe, die sich in einer von toskanischen Säulen eingeschlossenen Nische befindet, über der eine mit Guirlanden und Draperie geschmückte Tafel mit der Inschrift S. Michael Archangelus hängt, während sich seitlich davon das bayerische und das lothringische Wappen befinden, eine in dekorativem Sinne vollständige Umwandlung erfahren.

Unmittelbar in die Augen fallend ist die ganz veränderte Umrifslinie. Die in dem Bronzewerke verhältnismäfsig klein gebildeten Flügel ragen hier mächtig aus der Nische heraus und dienen dem Oberkörper als Folie, und in gleicher Weise sind die fledermausartigen Flügel Luzifers verwendet, der hier nicht durch die scharfe Biegung des rechten Armes den Flufs der Umrifslinie jäh zerreifst, sondern den Arm hochgestreckt hat, um sich gewissermafsen in seinem Sturze an dem Stabe emporzuheben. Dadurch hat sein ganzer Körper eine veränderte Lage erhalten. Der Kopf liegt höher als die Beine und erscheint in Vorderansicht, während diese in schöner Überschneidung mehr von der Seite sichtbar sind. In die Bewegung des Engels ist ein gröfserer Schwung gebracht, der Kopf ist gehoben, die Stabhaltung durch anmutige Biegung der Arme eine freiere und leichtere, die unschöne Beinstellung des Engels, der in dem Bronzewerke das rechte Bein scharf durchgedrückt, das linke eckig gebogen zeigt, hat einer lebendigeren und graziöseren Platz gemacht. Das Wirrsal der Falten ist geordnet, schön lagern auf den Oberarmen die weiten, kurzen Ärmel, die wie das Gewand mit Agraffen besetzt sind, die Gürtung ist eine höhere, der Überfall in seiner Umgrenzung geregelter, das Untergewand so angeordnet, dafs in die störende Lücke neben dem rechten Beine sich ein Teil des Kleides in schöner Fältelung hineingelegt hat. Trotz der gröfseren Gesetzmäfsigkeit und Ordnung der Falten machen dieselben hier vielmehr den Eindruck der Bewegtheit und Lebendigkeit als in dem Erzwerke, wo sie unruhig und verworren erscheinen.

Wir glauben nicht fehl zu gehen, wenn wir im Hinblicke auf die ähnliche Gruppe des Hauptaltarbildes der Kirche, sowie

auf einer Handzeichnung des Schwarz[1]) (vielleicht zu diesem Bilde) und dann in Erwägung der angegebenen künstlerischen Merkmale des Schwarz, der durch und durch Maler war und in keinem seiner Werke jene plastische Empfindung verrät, die den Candid so sehr auszeichnet, den Schwarz als den künstlerischen Urheber dieser Gruppe betrachten. Für Sustris, der die Zeichnungen zu einem Teile der übrigen Fassadenfiguren lieferte, ist das Werk zu bedeutend.

Über den Ursprung des unter der Gruppe befindlichen Wappens fand sich keine nähere Angabe. Dasselbe zeigt das bayerische Wappenschild, an dessen Seiten zwei Putten stehen, die über dasselbe eine Kurfürstenkrone halten, unter der ein Engelsköpfchen hervorlugt, und welche die herabhangende Kette des goldenen Vliefses halten, deren unterer Teil leider abgebrochen ist. Von den Fufspunkten der Putten hängen Fruchtschnüre und Draperie herab, von denen letztere durch einen unten angebrachten Löwenkopf zusammengehalten wird. Die Zartheit und Anmut der Gliederung, die Vollendung, mit der sich alle Teile zu einem Ganzen zusammenschliefsen, läfst uns vermuten, dafs wir hier ein Werk unseres Künstlers vor uns haben. Es spricht sich in demselben ein ganz anderer Kunstcharakter aus als in den vier von Löwen gehaltenen Wappen vor der Residenz, die im Jahre 1615 dort hinkamen, nachdem sie bis dahin der Michaelskirche angehört hatten. Im allgemeinen gelten sie als Werke Gerhards, deren Gufs Pellagio besorgte. Nach Haeutle waren sie ursprünglich in zwei Kapellen der Michaelskirche aufgestellt; doch halten wir das nicht für wahrscheinlich, da eine Beschreibung der Kirche im Jahre 1597[2]) davon nichts weifs, wohl aber an der Fassade nach Erwähnung der beiden Portale und des Erzengels von Löwen spricht:

Quod rictu terrent pando, sacra signa leones,
Signa Ducum clarae monumenta perennia Bojae.

Wie viele Löwen sich hier befanden ist leider nicht ersichtlich. Es ist dies deshalb von Interesse, weil die vier Löwen

[1]) Im Kgl. Kupferstich- und Handzeichnungskabinet zu München.

[2]) Trophaea Bavarica Sancti Michaeli Archangeli. In Templo et Gymnasio societatis Jesu. Dicata Monachij. Anno MDIIIC.

vor der Residenz nicht gleichartig gebildet sind, sondern zwei derselben eine viel gröfsere Schönheit und Vollendung als die beiden anderen zeigen, und daher die Möglichkeit nicht ausgeschlossen bleibt, dafs jene beiden zur Zeit der Residenzausstattung als Gegenstücke zu diesen, ursprünglich unter dem Erzengel stehenden von Krumper modelliert worden seien. Doch fehlt dafür jede nähere Bestimmung. Ganz gleichartig, nur mit verschiedenen Symbolen versehen, sind die vier Wappen gebildet, und diese weisen in ihrer Formengebung mehr auf eine frühere Zeit hin, die noch unter Müelichschen Einflüssen steht, während das kleine Wappen unter dem Erzengel, das in der Beschreibung nicht genannt ist, und daher wahrscheinlich später geschaffen wurde, jene Kunstformen offenbart, die erst der Geist Italiens in München hervorgebracht hat.

Stilistisch mit dem Wappen verwandt sind die vier im Chore der Kirche stehenden Bronzekandelaber. Vier auf niedrigen Stützen ruhende, nach unten kräftig ausladende Voluten, aus denen Engelsköpfchen hervortreten, umschliefsen den verzierten Untersatz des Leuchters, auf dem nach scharfer Einkehlung das mit Guirlanden und Widderköpfen gezierte Postament des Kerzenhalters lagert, der durch figürlichen und pflanzlichen Schmuck belebt, in gefälligen Ausladungen und Einziehungen schlank emporwächst.

Auch hier fehlen alle Nachrichten über den künstlerischen Ursprung; wir werden jedoch kaum irren, wenn wir sie dem Candid zuschreiben, da die Ornamentik ganz seiner Weise entspricht. Ähnlich charakterisierte Kerzenhalter, nur einfacher in der Anlage und Ausstattung zeigen ein nach einem Kartone Candids (früher in den Arkaden des nördlichen Hofgartens) von Amling gefertigter Stich, sowie die Veronikatafel vom früheren Hochaltare der Frauenkirche. Die Art der Akanthusbehandlung, den Charakter der Cherubim und Sirenen, die Anordnung der Fruchtgehänge u. a. werden wir späterhin auf manchen Werken Candids wiederfinden, zumal in den Grottesken, den Umrahmungen der Teppiche und in dem Entwurfe zu einem Thürklopfer (Sammlung Maffei). Worauf Nagler[1]) die Ansicht

[1]) München 1883.

stützt, dafs sie von Gerhard modelliert und von Pellagio gegossen seien, wissen wir nicht. Die Rechnungen berichten, wie gesagt, nichts Bestimmtes über die Meister der plastischen Werke. Aus ihnen geht nur hervor, dafs Gerhard wesentlich bei der Herstellung beteiligt war. Pellagio kommt in den Rechnungen der Jesuitenkirche gar nicht vor, auch Krumper nicht, doch nennt diesen mehrere Male die Malerrechnung, nach der er 1589 häufig Gelbwachs „zu engeln" und einmal „zu den 12 aposteln" erhält, wie ein Jahr früher Gerhard solches „zum patron der engl fliegl" empfangen hatte. Das läfst uns vermuten, dafs auch Krumper bei der Ausschmückung thätig war, indem wir es für möglich halten, dafs sich diese Notizen auf Modelle zu Nischenfiguren beziehen, die ja Engel und Apostel darstellen. In demselben Jahre nennen die Rechnungen der Jesuitenkirche einen Jeronimus Thomann, der für „12 stainen pilder so in schiessen steendt zueerpressen" 126 fl. erhält. Wahrscheinlich hängt auch diese Angabe mit jenen Arbeiten zusammen. Rittershausen und Westenrieder[1]) schreiben den Entwurf der Nischenfiguren dem Candid zu. Diesem müssen wir jedoch in bezug auf die Engel widersprechen, da sie durchaus nicht an ihn erinnern und viel eher auf Sustris zurückzuführen sind, dagegen halten wir es bei einer Zahl der Apostel, deren Zeichnung und Gewandbehandlung eine ganz andere ist, immerhin für möglich.

Die beiden im rechten Querschiffe stehenden Bronzen hatten, wie schon aus der Beschreibung vom Jahre 1597 hervorgeht, ursprünglich eine andere Aufstellung. „Im Chor darinnen", so beschreibt sie Hainhofer im Jahre 1611, „ist ein schöner fues von Ebeno darauf ein beckhin, in welchem dass Weywasser, davor ain schöner Metalliner Engel stehet, der es in zwo händen helt, hinder dem beckhin stehet gar ein hohes Ebeno creutz stockh Maria Magdalena auch von brunso, die vmbfangt dass Creutz vnd ligt bey Ihr ein metalliner todtenkopf vnd zwo bainer...." Diese Werke werden im allgemeinen dem Candid zugeschrieben, dessen Entwürfe nach einigen Gerhard, nach anderen Krumper

[1]) München 1782.

ausführte. Der Engel war nach Rittershausen und Nagler[1]) ursprünglich zu einer Cäcilia bestimmt und hat erst später die Flügel erhalten. Letzterer giebt noch an, dafs sie zur Orgel gehörte. Die ganze Stellung der Figur spricht auch dafür. In langem Untergewande und dicht unter der Brust gegürtetem Übergewande steht sie vor dem Becken, dessen Rand sie wie zum Spiel nur leise mit den Fingerspitzen berührt. Ihr Blick ist sinnend in die Ferne gerichtet, von dem schönen, mit einem Diadem geschmückten Haupte wallen die Haare in Locken herab. Ob die Haltung zumal der Hände allein zu der Annahme geführt hat, dafs die Figur ursprünglich eine Cäcilia darstellte und erst später die Flügel erhalten habe, oder ob eine ganz bestimmte Nachricht vorlag, vermögen wir nicht anzugeben. Wahrscheinlich erscheint uns jedoch, dafs der erstere Umstand allein mafsgebend gewesen ist, da die Beschreibung vom Jahre 1597 die Gestalt schon als Weihwasserengel neben der Magdalena erwähnt:

Aereus ante basim lustralem sustinet vndam
Aliger et mentis purgari templa precatur.

Hier wie bei der Magdalena der Kreuzesgruppe verraten die wunderbar feine Faltengebung, sowie die überaus geschickte Anbringung der Schmuckteile am deutlichsten die Hand unseres Meisters. Bei dem Engel spricht für Candids Urheberschaft auch die auffallende Ähnlichkeit des schönen Antlitzes mit dem des Verkündigungsengels auf der Predella des früheren Hochaltars der Frauenkirche.

Die Kreuzesgruppe mit der heiligen Magdalena war, wie aus der Inschrift hervorgeht, zum Grabmonument von Herzog Wilhelm und dessen Gemahlin Renata bestimmt, die im Jahre 1602 starb. Vor dem Kreuze, an welchem der Erlöser hängt, an dem nur das schön gebildete, gesenkte Haupt auffällt, ist Magdalena niedergekniet und umfafst es mit der Rechten, während sie mit der Linken ein Tuch an dasselbe preſst. In schmerzvoller Bewegung mit scharfer Drehung des Oberkörpers blickt sie empor. Sie ist reich gewandet; das durch einen kostbar besetzten Spangengürtel und Agraffen zusammengehaltene

[1]) München 1883.

Ärmelgewand zeigt wie der nach hinten in prächtigen Falten abfallende Mantel, der sich noch über den rechten Schenkel legt, am Saume eine zierliche Stickerei. Auf dem mit einem Tuche umwundenen Haupte ruht ein Diadem. Die Haare sind teils geflochten, teils gleiten sie in langen Strähnen den Rücken hinab. Vor ihr steht ein Salbgefäfs.

III. Candid als Tafelmaler. — Der Augustusbrunnen in Augsburg.

Candids Thätigkeit in den ersten Jahren seines Münchener Aufenthaltes blieb auf die Arbeiten in der Residenz und der Michaelskirche nicht beschränkt. Erhalten hat sich zwar nur wenig, aber unsere Hauptquelle, die Malerrechnung, beweist, dafs die Zahl der Werke, welche aufserdem entstanden, keine geringe war.

Im Jahre 1586 erhält er einmal im Juli Farbe „zu dem grossen vnser lieben Frauen tuech zu Grätz gehörig", zur selben Zeit zu „vnser lieben Frauen vnd S. Anna altartuch" und im Oktober des Jahres zum „grossen tuech vnser lieben Frauen vnd S. Anna". Ob wir hier an drei, zwei oder gar nur an ein Bild zu denken haben, läfst sich bei der Art der Angabe in der Malerrechnung, die, wie es die Grottenhofnotizen zeigten, häufig wechselt, nicht bestimmen. Möglicherweise hängt mit diesen Angaben ein Bild zusammen, das sich jetzt im Rathause von Ingolstadt befindet, dessen Vorgeschichte wir jedoch nicht kennen. Das 1,78 m hohe und 1,25 m breite Bild zeigt auf der rechten Seite die sitzende Maria, die von der auf der anderen Seite sitzenden Anna das stehende, nur mit einem zarten Linnen bekleidete Kindchen in Empfang nimmt. In dem Schofse der heiligen Anna liegen Blumen, andere sehen wir zerstreut auf dem Erdboden, auf dem noch ein Korb mit Wäsche steht. Links auf einem Tische steht ein gefüllter Fruchtkorb. Die Farbenwirkung des Bildes ist unbedeutend, wundervoll korrekt und

zart ist aber die Zeichnung, von besonderer Schönheit sind die Hände der Maria, ihr Gesichtstypus und ihre Haartracht erinnern an andere Marien unseres Künstlers. Vor allem aber ist es die Frische und Lebendigkeit des Kindchens, die seine Urheberschaft als unzweifelhaft erscheinen lassen.

Unklar ist, was mit „dem selbern tuch zu S. Augustin", für das er im folgenden Jahre häufig Farbe empfängt, und das gewöhnlich nur als s^rn tuch, einmal, als mit ihm Paduano für dasselbe Farbe erhält, als „s^rn altartuch" angeführt wird, gemeint ist. In demselben Jahre wird ihm mit Viviani zusammen Farbe gegeben „zu dem altar gen Hall"; auch Ponzony wird in dem Jahre mit einer „tafl gen Hall" angeführt. Gegen Ende des Jahres werden zwei Kruzifixe genannt, „so er (Candid) auf schwartzen atlasz gemacht".

Sehr zu beklagen ist, dafs die beiden Porträte Maximilians, die er im Jahre 1588 malte, sich nicht erhalten haben.[1]) Am 2. Juni bekommt er zum ersten Male Farbe „zu hertzog Maximiliany contrafet" und am 11. des Monats „zum andern hertzog Maximiliany contrafet", wie diese beiden gewöhnlich unterschieden werden. Unter den Handzeichnungen befindet sich mit der Feder gezeichnet und leicht getuscht die jugendliche Gestalt eines Fürsten in spanischer Tracht, der eine versiegelte Rolle in den Händen hält. Die längliche Kopfform, das hagere Gesicht sind denen des Maximilian nicht unähnlich, und es ist daher wohl möglich, dafs wir hier eine Handzeichnung zu einem der beiden Porträte vor uns haben. Wenn wir in der Gestalt auch eher einen achtzehn-, als einen fünfzehnjährigen Jüngling vermuten, so wird doch der hieraus entstehende Einwand dadurch gehoben, dafs, wie berichtet wird, Maximilian sehr früh ein männliches Aussehen und Wesen erhalten habe.

Im Jahre 1589 ist von einem „engel auf papier" die Rede, sowie von einem „fenster", für das er oftmals mit einem „Herrn Margraff" zusammen Farben empfängt. Vielleicht ist hier an eine Glasmalerei zu denken, zu der er den farbigen Entwurf lieferte. Gegen Ende des Jahres wird noch ein „Mariabildt"

---

[1]) Ein Bildnis Maximilians von Candid wurde bei einer im Jahre 1855 vorgenommenen Revision der im Staatsbesitze befindlichen Bilder vermifst.

genannt, das möglicherweise mit einem der nicht näher bestimmbaren Marienbilder des Candid zusammenfällt.

Eines derselben wird in einem Verzeichnisse der Werke genannt, die am 22. Mai 1805 von Nymphenburg nach München gesandt wurden[1]), „eine Maria mit dem Jesu Kind in halber Figur. Holz 3' 1" hoch 2' 11" breit." Eine Maria mit dem Kinde in halber Figur und Lebensgröfse von Candid nennt Rittershausen in der Theatinerkirche. Von diesem Bilde heifst es in einer Beschreibung der Kirche vom Jahre 1789[2]): „Über dem Betstuhle (der Sakristei) hangt ein Marienbild von Peter Candito, sonst Peter de Wit, der Kopf unserer lieben Frau hat ein gar schönes Profil, das Colorit ist schöner als an den meisten seiner Stücke". Das Bild befindet sich nicht mehr in der Theatinerkirche und leider war nicht zu ermitteln, wohin dasselbe gekommen ist; sollte es erst in der vor einigen Jahren vorgenommenen Versteigerung von Gemälden dieser Kirche mit fortgekommen sein, so bleibt die Identität mit dem aus Nymphenburg geschickten Bilde ausgeschlossen, die sonst immerhin möglich ist.

Eine Mutter Gottes, ein Brustbild, nennt Halm[3]) in der S. Veit-Stiftskirche zu Freising, die, heut in ein kleines Museum umgewandelt, das Bild nicht mehr bewahrt. Der Verbleib desselben ist unbekannt. Ein anderes Muttergottesbild von Candid wird von Westenrieder[4]) in der Kleinen Lateinischen Kongregation genannt. Dasselbe fällt vielleicht mit dem Werke, das Rittershausen in der Sakristei der Lateinischen Kongregation anführt, zusammen: einer Verkündigung Mariae „im Kanditischen Ton", die für ein Werk des Schwarz ausgegeben würde. Wir kennen dieses Bild nicht und können deshalb auch nichts Bestimmtes darüber sagen, vermuten jedoch, dafs es nicht von Schwarz, sondern von Candid stammt, denn wir wissen nicht, dafs Schwarz sich durch Candid habe beeinflussen lassen, während, wie wir sehen werden, das Umgekehrte wohl der Fall war.

---

[1]) Manuskript im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern.

[2]) Merkwürdigkeiten der kurfürstlichen Hofkirche der P. P. Theatiner in München 1789.

[3]) Materialien zur bayerischen Kunstgeschichte. Manuskript in der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München. 23 Faszikel.

[4]) München 1782.

Die vielen Aufträge nötigten unseren Künstler sich eifriger als bisher der Ölmalerei zuzuwenden und die Farbe stärker zu betonen, als es seinem mehr plastisch schauenden und empfindenden Sinne entsprach. Er hatte bei seinen Entwürfen nur die formale Wirkung im Auge, ihn interessierte die korrekte Komposition und Disposition, die gesetzmässig laufende Umgrenzungslinie, die wohlproportionierte Lagerung der Teile, wenig dagegen berührten ihn die durch Schatten und Licht, durch das Spiel der Reflexe, durch Farbenkontraste erzielten Wirkungen; durchsichtige Halbschatten und zarte Abstufungen der Töne waren ihm etwas Fremdes. Die Farbe trat erst hinzu, nachdem die Komposition abgeschlossen war, war bei derselben nicht maſsgebend, übte auf sie keinen Einfluſs aus. Daher tritt sie, wie im Verkündigungsbilde der Michaelskirche nur schüchtern auf, um nicht den reinen Eindruck der Komposition aufzuheben. Das stärkere Betonen wie in dem Ursulabilde geschieht auf Kosten der guten Komposition; die einzelnen Teile des Bildes, wie die Kriegergruppe links, die knieende Ursula, die Gruppe der verzweifelnden und der getöteten Jungfrau rechts, an sich harmonisch und schön, schlieſsen sich nicht zu einem Ganzen zusammen, weil nur das Nebeneinander, nicht aber das Hintereinander der Teile bei der Anlage in Betracht gezogen ist. So möchten wir uns den Mangel guter Komposition, die doch Candids Gröſse ist, erklären, den uns eine Reihe seiner Werke empfinden läſst. Um den in ihm erwachten Zwiespalt zwischen Form und Farbe zu lösen, muſste er tiefer in das Wesen der Farbe eindringen und versuchen, sich dasselbe zu eigen zu machen. Während dieser Periode, aus der er geläutert und geklärt hervorgeht, lassen sich deutlich Spuren der Kunstweise des Schwarz erkennen.

Nicht an diesen erinnernd, aber doch von stärkerer koloristischer Wirkung als in den bisher betrachteten Werken beobachtet wurde, ist ein im Depot der Gallerie von Schleiſsheim befindliches Bild: Esther bittet den Ahasver um Gnade für ihr Volk. In einer geräumigen Halle, durch deren schwarze Marmorsäulen man auf eine italienische Straſse blickt, steht links im Mittelgrunde etwas erhöht vor einem Thronsessel Ahasver und beugt sich ein wenig zu der vor ihm knieenden Esther

herab. Vor ihnen ein Harlekin in einer Tracht von blauen und weifsen Rauten. Links im Vordergrunde eine Gruppe von Männern und rechts mehrere nach links schreitende Frauen, hinter denen weiter im Grunde einige Männer eine Treppe heraufkommen. Dem Bilde fehlt alle Einheit, die Mittelgruppe ist ganz vernachlässigt, mit Freude und Teilnahme sind hingegen die Nebengruppen behandelt, die zu jener in gar keiner engeren Beziehung stehen. Der höchste Grad farbiger Wirkung ist in der Männergruppe erreicht, die ganz den Geist der damaligen Florentiner Kunst atmet. Das Bild wird zuerst in einem Kataloge der Schleifsheimer Sammlung vom Jahre 1761 [1]) als Werk des Candid genannt (5′ 7″ lang 4′ 4″ hoch).

Mit ihm zusammen nennt der Katalog noch zwei dazu gehörende Bilder des Meisters: Vasti des Ahasveri gemahlin, wie sie mit ihren Frauenzimmer ihrem Mann zu Truz eine mahlzeit haltet, 2′ 7″ hoch 3′ 6″ breit, und: Der König Ahasver wie Er Bey der Tafel sitzet undt den Ausspruch von dem Aman verlanget, was man dem jenigen wohl thun müsse, den der König aufs Höchste beehren wolte, 2′ 8″ hoch 6′ 2″ breit. Aus dem Kataloge Weizenfelds [2]), der die genannten Bilder auch angiebt, ersehen wir, dafs auf diesem Bilde im Hintergrunde Haman am Galgen hängend dargestellt war. Das Bild mit dem Gastmahle der Vasthi wird noch in einer Beschreib- und Schätzung der Gemälde in dem Churfürstlichen Schlosse zu Schleifsheim [3]) genannt und auf 6 fl. taxiert. Füfsli [4]) bemerkt im Jahre 1820, dafs man von dem Verbleib des Bildes nichts wisse, sagt aber dasselbe von dem erstgenannten Depotbilde und dem in der Schleifsheimer Gallerie befindlichen Werke: Aarons Schwester mit der Trommel, dessen Wert in der genannten Schätzung auf 8 fl. bestimmt ist.[5]) Seinem ganzen Charakter nach gehört

[1]) Katalog der Schleifsheimer Sammlung von Adrian von Lafabrique Schwaigdirektor 1761. Manuskript in Schleifsheim.

[2]) Weizenfeld, Beschreibung der churfürstlichen Bildergallerie in Schleifsheim. München 1775.

[3]) Im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern (der Schrift nach aus dem vorigen Jahrhundert).

[4]) Füfsli, Allgemeines Künstlerlexikon. Zürich 1820.

[5]) Aufserdem ist hier „eine biblische Geschichte“ von Candid, die nicht näher bestimmt ist, auf 6 fl. taxiert.

auch dieses Bild in diese Periode; die Anlage ist nicht sehr bedeutend, die Farbe tritt stärker als gewöhnlich auf. Dargestellt ist in halber Figur ein junges Mädchen, das trommelschlagend innig nach oben blickt. Da das Bild selbst keinen Anhalt bietet, so läfst sich nicht sagen, ob die Benennung bei Mannlich als Saila, Tochter des Jephthah oder bei Weizenfeld als Mirjam die richtigere ist. Gröfse des Bildes mit moderner Anstückung: 108 cm hoch und 84 cm breit.

Das Bild, das am deutlichsten den Einfluſs des Schwarz verrät, befindet sich in der Domkirche zu Freising und stellt die Anbetung der heiligen drei Könige dar. Links in einer Landschaft vor einem Hause sitzt Maria und ist im Begriff, indem sie aus einem Korbe ein Linnentuch nimmt, das auf ihrem Schoſse sitzende Kindchen anzukleiden. Dasselbe wendet sich lebhaft dem vor ihm knieenden greisen Könige zu, der ihm einen kostbaren Kasten darreicht. Rechts nach dem Hintergrunde blickend, wo wir ein stattliches Gefolge gewahren, steht der zweite der Könige und etwas mehr im Grunde der Athiopier. In der Ferne Zug der Gefolgschaft mit Kamelen. Am Hause stehend sieht Joseph auf einen Stab gestützt dem Vorgange zu. Über dem ganzen schweben unter einem Sterne vier Engel mit einem die Worte: Gloria in Excelsis Deo tragenden Spruchbande. Links unten steht die Bezeichnung: PETRVS CANDIDVS FECIT.

Zu dem Bilde hat sich mit einigen Abweichungen und in gegensinniger Darstellung eine Handzeichnung erhalten, die noch mehr als das Bild das Streben, die Farbe zur Geltung zu bringen, bekundet, denn dieselbe hat er ganz in der Weise, wie wir es oftmals bei Schwarz finden, farbig behandelt, und zwar treten hier gelbe, blaue, rote und meergrüne Töne zu einer Wirkung zusammen, die an Werke der späteren Venezianer denken läfst. Spräche nicht der Strich der Zeichnung dagegen, so wäre man geneigt, dieselbe dem Schwarz zuzuschreiben. Ähnliche Farbenwirkungen weist auch das Bild auf, doch nicht so grell wie die Zeichnung. Der Künstler steht hier mitten in einer neuen Entwicklung. Leider fehlen uns die Werke, um diese, die in den Anfang der neunziger Jahre fällt, in ihren einzelnen Stufen zu verfolgen. Zwischen den genannten Bildern

und einer Reihe von Werken, die uns zeigen werden, wie er aus der Zerrissenheit wieder zu ruhiger Klarheit und zugleich zur Höhe seines Schaffens kommt, liegt doch eine Kluft von mehreren Jahren. Ehe wir jedoch an die Betrachtung derselben gehen, wenden wir uns einem Werke zu, das gerade in der Zeit seiner Entwicklung entstand, dem Augustusbrunnen in Augsburg.

Als Urheber des Augustusbrunnens gilt ganz allgemein Hubert Gerhard und die Baumeisterbücher im städtischen Archive von Augsburg enthalten nichts, was diese Annahme umzustoſsen vermöchte. Dennoch glauben wir, den Entwurf zu demselben dem Candid zuschreiben zu müssen. Daſs Gerhard kein selbständig schaffender Künstler war, haben unsere früheren Erörterungen wahrscheinlich gemacht; in diesem Falle spricht noch ein besonderer Umstand dafür, daſs er nach fremden Zeichnungen geschaffen habe. Bei einer allgemeinen Betrachtung des Brunnens wird der Gegensatz in die Augen fallen, in dem die Figur des Augustus mit den auf dem Rande des Beckens gelagerten Figuren steht; zeichnet sich jener durch plastische Ruhe aus, so erscheinen diese bewegt und in ihren Konturen oft willkürlich und zerrissen, während auch sie ihrem ganzen Wesen nach auf vornehme Ruhe und eine dekorative Linienführung Anspruch erheben könnten. Dieser Gegensatz wird jedoch aufgehoben, wenn wir von der allgemeinen zur Einzelbetrachtung schreiten, denn bei derselben wird sich ergeben, daſs jede dieser Figuren von einem bestimmten Punkte aus betrachtet eine Ansicht bietet, die den genannten Bedingungen mehr oder weniger genügt, und die mit dem Eindrucke, den der Augustus macht, durchaus harmoniert. Bei der freien Aufstellung dieser Figuren konnte die einseitige Auffassung nicht in der Absicht des Modelleurs gelegen haben, und es wird daher die Zufälligkeit und Willkürlichkeit des Linienspieles in den übrigen Ansichten nicht seinem Willen, sondern vielmehr seinem Unvermögen zuzuschreiben sein. Wie aber läſst sich dieses mit jener wunderbaren Vollendung — nur die weibliche Gestalt mit dem Mühlrade ist nicht ganz gelungen — in Einklang bringen, die in dekorativer Hinsicht jene eine Ansicht offenbart! Es will uns daher folgendes als wahrscheinlich erscheinen: Gerhard ar-

beitete nach Zeichnungen, die aber nicht in genügender Zahl vorhanden waren, um ihm für diejenigen Figuren, deren komplizierte Stellung ein Durchkomponieren von den verschiedensten Seiten erfordert hätte, einen genügenden Anhalt zu bieten, während die stehende Figur des Augustus schon in einer oder zwei Ansichten sich in der richtigen Weise darbot. Wie nötig einem nicht selbständig arbeitenden Bildhauer die Aufzeichnung von verschiedenen Seiten ist, zeigten uns die Handzeichnungen zum Ludwigsmaussoleum, und die Thätigkeit des Modellierens selbst lehrt, wie wenig Anhalt eine Zeichnung bietet, wenn nicht selbstschöpferische Kraft hinzutritt.

In der richtigen Ansicht bieten die beiden weiblichen Figuren ihre linke Seite, die männlichen hingegen die rechte dar, und werden jene ein wenig von rechts, diese ein wenig von links aus zu betrachten sein. Sie stellen die Gottheiten der einst bei Augsburg zusammenfliefsenden Flüsse Singold, Wertach, Lech und Brunnenbach dar[1]), und weisen in ihren Attributen auf die Segnungen derselben hin.

Die eine der beiden weiblichen Gestalten, die Singold, hat ihren mit einer Spange gezierten rechten Arm leicht auf ein neben ihr stehendes Prachtgefäfs gelegt, während in dem aufgelagerten linken ein Füllhorn mit Früchten ruht. Ein leichtes durch eine über die rechte Schulter gehende Spange gehaltenes Gewandstück bedeckt die linke Brust und den Schofs. Auf dem in scharfer Rechtswendung gedrehten Kopfe ruht ein prachtvolles Diadem, die Haare sind zum Teil geflochten, teils fallen sie gewellt herab. Die Figur ist insofern als die bestgelungene zu betrachten, als sie sich auch in Vorderansicht angenehm darstellt, nur fehlt auch hier in der Stellung der Unterschenkel die rhythmische Anordnung. Eine solche vermissen wir in der Darstellung der Wertach überhaupt. Dieselbe hat ihren scharf gebogenen linken Arm auf den Teil eines Mühlrades gelegt und hält in der vorgehaltenen Rechten einige Kornähren. Sie hat sich weit zurückgelehnt und das gebogene linke Bein leicht über das etwas angezogene gleichfalls gebogene

[1]) Vergl. A. Buff, Augsburg und: Rogge, Die Augsburger Brunnen. Letzteres in Lützows Zeitschrift für bildende Kunst 1882.

rechte geschlagen. Ihr mit einem Diadem und einem Ährenkranze geschmücktes Haupt ist der rechten Seite zugewandt, das Haar ist geflochten, eine der Flechten über die Brust gelegt. Diese umschliefst ein breiter Spangengürtel; über den Schofs fällt ein Gewandstück. Der starke Abfall der linken Schulter, der durch die Wendung des Kopfes noch stärker hervortritt, die etwas gezwungene Haltung des rechten Armes, sowie überhaupt die ganze Stellung des Körpers, der keine rechte Stütze findet, geben der Figur etwas Beunruhigendes und Momentanes, so dafs man sich des Gedankens nicht erwehren kann, sie müsse im nächsten Augenblicke ihre Lage verändern. Am stärksten tritt die Einseitigkeit der Komposition in den beiden männlichen Gestalten hervor, deren eine, welche der Wertach entspricht und die den Lech darstellt, den ausgestreckten linken Arm auf ein schön verziertes Schaufelruder stützt, während die Rechte in den lang herabwallenden Bart greift. Um sein nach links gewandtes Haupt legt sich ein Kranz von Tannenzapfen, den rechten Schenkel bedeckt ein Tierfell, die Beine sind leicht angezogen, die Füfse gekreuzt. Besser gelungen ist die Gestalt des Brunnenbach, wie der Lech eine kräftige Mannesgestalt, die mit herabhangendem rechten und angezogenem linken Beine der Singold entsprechend gelagert ist. Er hält in der Rechten einen Fisch, indem er sich zugleich mit gebogenem Arme aufstützt, und zieht mit der Linken ein gefülltes Netz über seine linke Schulter hinweg. Der etwas vorgeneigte bärtige Kopf ist mit Eichenlaub bekränzt.

In der Mitte des Beckens erhebt sich ein hohes Postament, das im vorigen Jahrhundert eine dem Geiste der Zeit entsprechende Umwandlung erfahren hat, nur einzelnes, wie die wasserspeienden Sirenen, die auf den Ecken gelagerten Knaben mit den wasserspeienden Delphinen und die Widderköpfe entstammen der alten Zeit. Auf dem Postamente steht die 2,50 m hohe Statue des Augustus. In ähnlicher Weise wie der Perseus des Grottenhöfchens bekleidet, mit kurzem Waffenrocke und hohen Sandalenstiefeln, nur noch mit einem nach hinten abfallenden Mantel angethan, steht er mit vorgesetztem rechten Fufse da, die Linke mit zurückgedrängtem Arme an das zur Seite hängende Schwert legend, während die Rechte segnend

nach vorn gestreckt ist. Um sein Haupt legt sich diademartig ein Lorbeerkranz.

Stilistische Gründe sind es, die uns vermuten lassen, daſs die Entwürfe zu den Figuren von Candid herrühren, denn nicht nur entspricht ihr Charakter im allgemeinen dem seiner Kunstweise, sondern dieselben zeigen noch offenbare Ähnlichkeiten mit anderen Werken des Künstlers. So erinnert der Augustus in der Bekleidung und Bewaffnung, ja auch der Gesichtsbildung an die Figur des Constantin, eine dekorative Malerei im Depot von Schleiſsheim und in ganz ähnlicher Auffassung kehrt diese Gestalt auf dem Bilde der Monarchie im früheren Kaisersaale der Residenz zu München wieder. Auch die von Candid entworfenen römischen Kaisergestalten im goldenen Saale des Rathauses von Augsburg, zumal der Trajan, sind dem Augustus stilistisch nahe verwandt. Ebenso läſst sich die Figur des Lech unmittelbar mit der Gestalt des Inn vom Theatinergange der Münchener Residenz vergleichen, die nach rechts knieend in ganz ähnlicher Weise in den Bart greift. Wäre die Bavaria, die wir schon bei der Beschreibung des südlichen Residenzschlosses mit den Worten Hainhofers schilderten, ein sicher bezeugtes Werk des Candid, so würde ein Vergleich zwischen ihr und der Gestalt der Singold die volle Überzeugung schaffen, daſs auch diese unserem Meister ihr künstlerisches Dasein dankt, denn beide sind durchaus miteinander verwandt. Die schlanken aber doch kräftigen Formen, die weiche Gestaltung der Brust und der Bauchteile, die Fülle der Oberschenkel und die dagegen etwas spröde gebildeten Unterschenkel, der rundliche, etwas gereckte Arm, die leise Drehung und Neigung des Kopfes, der um die nackten Körperteile gelegte Schmuck, das alles sind bei beiden äuſserst charakteristische Merkmale. Da uns jedoch auch hier nur stilistische Begründungen zur Bestimmung des Künstlers führen, so kommen wir durch diesen Vergleich der Gewiſsheit nicht viel näher. Da die Ausführung der Bavaria aller Wahrscheinlichkeit nach von Krumper herrührt, so ist diese Ähnlichkeit ungemein auffallend und die Annahme eines über Gerhard und Krumper stehenden Künstlers, der die Entwürfe lieferte, sehr wahrscheinlich.

Vielleicht war es das gute Gelingen des Augustusbrunnens,

dem Candid die Aufträge zu zwei Gemälden für die Ulrichskirche zu Augsburg dankte, deren eines, die Heiligen Ulrich und Afra in Anbetung vor der Madonna vor 1595 entstanden ist, da es aus diesem Jahre einen Stich des Johannes Sadeler giebt, der die Mittelgruppe dieses Bildes, die Madonna mit dem Kinde, gesondert in einem Ovale darstellt und die Bezeichnung: Joān: sadeler fecit et excudit 1595 trägt. Das Gemälde zeigt, von einem reichen Kranze musizierender und jubilierender Engel umgeben, im Mittel die mit dem Kinde auf dem Schofse auf Wolken thronende Madonna, die durch die reiche, würdevolle Gewandung, die Krone, das Zepter, das sie in der Rechten hält, und die Mondsichel, auf die sie den linken Fufs gestellt hat, als Himmelskönigin gekennzeichnet ist. Mit der Linken hält sie den etwas unruhig sitzenden Knaben, auf dessen linker Hand die durchsichtige Weltkugel ruht. Unten knieen in einer Landschaft mit der Stadt Augsburg im Hintergrunde links der heilige Ulrich im Ornat mit Buch und Fisch, rechts die heilige Afra, die an einen Holzstofs gebunden ist, an dem die Flammen hinaufzüngeln, und blicken innig und vertrauensvoll zu der himmlischen Erscheinung empor. Links unten steht die Bezeichnung PE^{o} CANDID^{s} F.

Noch hat der Künstler seine Höhe nicht erreicht, noch leidet die Komposition unter dem Zwange der Farbe, die ihr Recht geltend zu machen sucht. Den rechten Genufs gewährt nur die Betrachtung einzelner Teile, der Madonna, des Ulrich, des Kopfes der Afra und verschiedener Engelgruppen. Stark beeinträchtigt wird das Bild auch dadurch, dafs der Rahmen, der dasselbe umschliefst — der Altar, an dem sich dasselbe befindet, wurde laut Inschrift erst 1629 errichtet — zu klein ist, und an den Grenzen willkürlich die Komposition abschneidet.

Trotz der Mängel verspüren wir schon in diesem Bilde, dafs sich der Künstler einer höheren Kunstweise nähert und sich bemüht, sein auf das Grofse und Monumentale gerichtetes Wesen zur vollen Geltung zu bringen, ohne wie früher die Farbe als blofse Zuthat zu behandeln. In vollkommenerer Weise gelingt ihm dies zum ersten Male in der Heimsuchung im Dome von Freising, deren Vorzüge uns erraten lassen, durch welches Mittel er zu einer natürlichen Durchdringung von Form und

Farbe gelangte. Die Nachahmung des Schwarz, dessen Beispiel ihm sicherlich seinen Mangel am stärksten fühlbar gemacht hatte, konnte das nicht bewirken, dazu bedurfte es eines fleifsigen Studiums der Natur. Wir haben keine Skizzen zu dem Freisinger Bilde, die uns für unsere Annahme, dafs er zu demselben die Natur zu Rate gezogen habe, einen unmittelbaren Beweis an die Hand gäben, aber verschiedene Teile des Bildes, wie die charakteristischen, höchst lebendigen Köpfe des Joseph und der Elisabeth, die markigen Hände des ersteren, die zartschimmernde, weich sich in ein Tuchballen pressende Hand der einen Begleiterin der Maria, die Gewandung der Elisabeth u. a. m. sprechen zu sehr dafür, als dafs es noch äufserer Beweismomente bedürfte. Dafür dafs Candid überhaupt Naturstudien machte und viele Skizzen anfertigte, ehe er eine Komposition gelten liefs, fehlt es nicht an interessanten Belägen, und wir werden im Verlaufe der Darstellung auf dieselben hinzuweisen haben. An dieser Stelle mag nur einer zu einer dekorativen Deckenfigur der Münchener Residenz gefertigten Handzeichnung gedacht werden, auf der sich aufser der Dijudicatio, einer bärtigen Mannesgestalt mit Mefsinstrumenten, dreimal die linke Hand derselben mit kleinen Varianten und in vergröfsertem Mafsstabe befindet, und auf deren Rückseite dieselbe Hand einmal mit einer Wage, wie sie die Ausführung zeigt, und dann auf einen Stab gestützt dargestellt ist. Ferner finden wir hier noch einmal die rechte Hand mit verschiedenem Gerät, davon den Zirkel besonders gezeichnet und schliefslich mehrere Einzelstudien zu der Wage, alles wundervoll korrekt in kräftigen Strichen angegeben. Eine Aktstudie Candids, ein nackter sitzender Mann auf Leinwand gemalt 3′ hoch 2′ 3½″ breit befand sich nach Halm[1]) in der Münchener Gemälde-Gallerie.

Der untere Teil des Heimsuchungsbildes ist leider durch einen davorgestellten Reliquienschein verdeckt, so dafs wir nicht anzugeben vermögen, ob das Bild bezeichnet ist. Als am 1. Juni 1648 Freising von den Schweden und Franzosen eingenommen wurde, soll nach Nagler[2]) das Bild mitgenommen und erst später wieder zurückgebracht worden sein.

---

[1]) Materialien. [2]) Künstlerlexikon.

In der Vorhalle eines Hauses, durch die man auf eine Seelandschaft mit Bergen blickt, reicht die von links kommende Maria der sich ihr ehrfurchtsvoll nahenden, mehr von hinten sichtbaren Elisabeth die Hand. Links vorn blickt Joseph auf einen Stock gestützt sinnend aus dem Bilde heraus. Hinter ihm stehen anmutig gruppiert die drei Begleiterinnen der Maria, deren eine ein Huhn hält und einen Tuchballen auf dem Kopfe trägt. Rechts im Grunde kommt Zacharias aus der Wohnung heraus und hebt staunend die rechte Hand. Über dem Ganzen Wolken mit blumenstreuenden Engeln. Nicht nur diesen, sondern auch dem Zacharias haftet noch ein wenig von der Weise des Übergangsstiles an, und dies veranlafst uns, dieses Bild zeitlich vor das zweite Augsburger Gemälde: Anbetung der Madonna durch Benedikt und Franziskus zu setzen, in dem wir Candid auf der Höhe seines Schaffens finden. Es ist ein Andachtsbild in grofsem Stile. Wie auf dem Ulrich- und Afrabide thront hier die Jungfrau mit dem Kinde auf einem Wolkensitze, doch fehlen ihr aufser der Mondsichel, auf der ihr rechter Fufs ruht, die Attribute jenes Bildes. Ihr von einem lose an den Seiten abfallenden Kopftuche umrahmtes Haupt ist leise geneigt und inniger als auf jenem Bilde hat sie den Kleinen gefafst, mit ihm eine geschlossenere Gruppe bildend, die von hellem Lichtschein umstrahlt ist. Zu beiden Seiten bricht aus den Wolken ein Chor musizierender Engel hervor, der zart gehalten ist, so dafs er gegen die Mittelgruppe zurücktritt. Unten, ebenfalls in einer Landschaft, in deren Hintergrunde Augsburg erscheint, knieen die beiden Heiligen, links im Ordensgewande mit dem Schlangenbecher Benedikt, dessen erhabene Ruhe, mit der er zur Maria emporschaut, in wunderbarem Gegensatze steht zu den schmerzlich bittenden Zügen der leidenschaftlichen, schwer mit sich ringenden Natur, die uns im Franziskus entgegentritt. Wie fein ist hier das Mafs des Realismus abgewogen, das nicht nur in der Zeichnung, sondern auch in der Farbengebung dieser unteren Partie zuerteilt ist. Dieselbe ist kräftig und energisch im Gegensatze zu der grofsen Zartheit und Feinheit des oberen Teiles, der in der That aller Erdenschwere entrückt zu sein scheint. Wie hingehaucht sind hier die Farben, die nur vollendete Meisterschaft mit solcher Sicher-

heit aufzutragen vermag. Es ist ein für jene Zeit höchst bedeutsames Bild, so dafs uns das Lob, das ihm Placidius Braun[1]) erteilt, wenn er sagt, es gehöre zu den schönsten Werken der Malerei, wohl begreiflich erscheint. Leider ist die Landschaft hier wie auf anderen Werken Candids ganz und gar vernachlässigt, für diese fehlte ihm jede Ader; er wufste in seinem plastischen Sinne nichts mit ihr anzufangen. Die links unten stehende Bezeichnung des Bildes lautet: P. CANDIDVS P. D. BAVARIAE F.

Auch die Predella mit dem heiligen Abendmahle sowie das in der Höhe des Altares angebrachte Bild: Der gekreuzigte Christus mit Maria und Johannes sind Werke des Candid, von denen sich besonders das erstere durch die schöne Verteilung der Gruppen und die äufserst geschickte Ausführung auszeichnet. Von wunderbarer Feinheit sind die Hände, auf deren Studium er in allen seinen Werken die gröfste Sorgfalt verwandte. Ein ähnliches Abendmahlsbild unseres Künstlers, nur nicht so vollendet in der Verteilung der Gruppen befindet sich in der Sammlung Hollandt in Braunschweig und ist auf jeden Fall vor 1600 gemalt, da Johannes Sadeler, der in diesem Jahre starb, dasselbe gestochen hat. Wir kennen das auf Holz gemalte 41 cm breite 26 cm hohe Bild nur durch den Stich, dessen Identität mit jenem wir durch eine freundliche Mitteilung des Herrn Rechtsanwalt Hollandt in Braunschweig zu bestimmen vermochten.

Dem Hauptbilde des Altares nahe verwandt, nur nicht so zart in der Ausführung ist die Anbetung der Madonna durch den heiligen Wilhelm in dem jetzt in eine Kirche umgewandelten Speisesaale des alten Schlosses von Schleifsheim.

In einer Landschaft mit rötlichem Abendhimmel kniet nach rechts vor einem Felsen der heilige Wilhelm, eine ernste Mannesgestalt mit langem, schwarzem Vollbarte. Unter der Kutte, deren Kapuze heruntergelassen ist, trägt er einen Panzer, vor ihm liegen Helm, Schild und Waffenstücke. Andächtig, die Hände zum Gebet erhoben blickt er zu der in hellem Licht-

[1]) Placidius Braun, Geschichte der Kirche und des Stiftes der Heiligen Ulrich und Afra in Augsburg 1817. S. 36.

glanze über seinem Haupte thronenden Madonna empor, die ganz ähnlich wie auf dem Benedikt- und Franziskusbilde gewandet ist und mit beiden Händen das auf ihrem Schoſse sitzende Kindchen hält. Unter dem Saume ihres Kleides lugen einige Engelsköpfchen hervor, andere kommen neben ihr und oben in den Ecken aus dem Wolkenflor heraus. Auch in diesem Gemälde bildet der obere mit dem unteren Teile einen schönen Kontrast. Das Bild ist nicht bezeichnet.

Wie wir aus dem Kataloge des Lafabrique vom Jahre 1761 ersahen, befand sich das Bild ursprünglich in der früheren Hofkapelle des Schlosses, die jetzt in einen Pferdestall umgewandelt worden ist. Hier heiſst es: „Pietro Candito: Das altarblat der heilige Wilhelmus Vor der Mutter Gottes Maria knyendt 9′ 4½″ hoch 5′ 3″ breit.“ Hier sah es der Jesuitendichter Jacob Balde und besang es in einem begeisterten Hymnus[1]), dessen Anfang die Identität mit unserem Bilde gewiſs macht:

O Ego qualem feror in triumphum
Sic ames nosci generosa virgo
Cincta Bernardis liquidi refectis
Ubere coeli,
Tanta Bellatrix videare nondum
Quanta cum duris Guilielmus oris
Colla submisit, subito tremore
Fusus humi Dux.

Schon Hainhofer berichtet im Jahre 1611, daſs sich in der Wilhelmsklause, die in der Schwaige von Schleiſsheim lag, ein Bild des heiligen Wilhelm befände.

Bekanntlich hatte sich Wilhelm V. nach seiner Abdankung neben der Wilhelminischen Feste Schleiſsheim zum Wohnsitz auserlesen und sich dort ein Schlöſschen mit einer Einsiedelei angelegt. Diese bestand aus neun Kapellen, welche er mit Gemälden schmücken lieſs. Nähere Angaben darüber fanden sich bei Hainhofer. „Schleiſsheim“, so sagt er, „ist auch eine schöne Schwaig, hat in circuitu fast ein drey meil wegs vnd 9 Capellen nach art

[1]) Jacobi Balde e Societate Jesu Lyricorum Libri IV. et Epodon. Liber Unus 1645. IV. Ode 46 S. 274. — Triumphus B. Mariae Virginis sub titulo Refugii Peccatorum Cum Schleiſsheimi Aram S. Guilielmi contemplaretur.

der 9 kirchen zue Rom iede wenigst ain bar büchsenschuss von der andern, alle inn Holtz", und giebt dann die verschiedenen Kunstwerke an, die sich in den Klausen befanden, ohne jedoch die Künstler zu nennen. In der ersten Kapelle, die der Maria geweiht war, befanden sich ihr Bildnis und die Epiphanie, die zweite enthielt ein Bild des heil. Corbinian, die dritte das der heiligen Margaretha, in der vierten sah man Franziskus den Vögeln predigend und in der fünften das Bild des heil. Ignatius. In dem an diese Kapelle stoſsenden Garten war ein Olberg mit Christus und den beiden Schächern aus Bronze. Vielleicht ist diese Gruppe mit der im Jahre 1590 in den Hofzahlamtsrechnungen erwähnten, von Hubert Gerhard gefertigten identisch. In der sechsten Kapelle war ein Bild des heil. Renatus und ein zweites, das diesen mit dem heil. Augustinus zusammen darstellte. Die siebente Kapelle enthielt zwei Bilder des heil. Nicolaus und in der achten, der Jacobskapelle, befand sich ein dreiteiliger Altar mit dem heil. Benno, Christus als Gärtner mit Maria Magdalena und Maria mit dem heil. Jacob. Auſser dem Wilhelmsbilde befanden sich in der neunten Kapelle ein Marienbild und ein Michaelsbild.

In einem Inventare der in Schleiſsheim befindlichen Gemälde vom Jahre 1802 heiſst es unter Nr. 2789 „Peter de Witte. Maria mit dem Jesuskind in ein himmlischen Glorie. Leb. gr. ganze Figur Leinw. 6′ 8″ hoch 4′ breit. Aus der Frauen-Klause zu Schleiſsheim." Wohin das Bild sowie die übrigen Klausenbilder gekommen sind, ist unbekannt. Für zwei derselben wäre die Urheberschaft des Candid gesichert, doch glauben wir, daſs seine Thätigkeit in dieser Reihe eine viel bedeutendere gewesen ist, indem wir eine Bemerkung, die fast alle Biographen Candids, ältere wie neuere, machen, nämlich daſs dieser die Zeichnungen zu den Einsiedlern, welche die Sadeler stachen, gemacht habe, für eine Verwechslung mit den hier ausgeführten Arbeiten halten. Jene Angabe findet sich zuerst bei Sandrart, und wahrscheinlich nach diesem macht sie de Piles[1]), der nur mit wenigen Worten auf Candid eingehend sagt: „und eben

[1]) De Piles, Historie und Leben der berühmten Europ. Mahler so sich durch ihre Kunst-Stücke bekand gemacht etc. Hamburg 1710.

dieser hat auch die Risse der Einsiedler gemachet, welche Raphael und Johann Sadeler nebst noch vielen andern Sachen nach seinem Risse gestochen.“ Neuere Biographen geben dasselbe an, wobei sich Nagler auf Sandrart beruft. Carton bezweifelt diese Angabe, indem er bemerkt, dafs die von Sadeler gestochenen Einsiedler von Martin de Vos entworfen seien, und hat recht, denn die vier Serien[1]) von Einsiedlern, die von den Sadelern gestochen worden, tragen alle die Bezeichnung de Vos. Eine Serie von Einsiedlern hat Candid für den Kupferstich nicht entworfen. Die Entwürfe zur Bavaria Sancta, Bavaria Pia und zum Sanctuarium Christianorum, an die etwa noch gedacht werden könnte, stammen von Matthias Kager her. Wie kamen unter diesen Umständen die Biographen zu ihrer Angabe? Ist dieselbe rein aus der Luft gegriffen oder liegt es nicht näher, an eine Verwechslung mit den oben angeführten Arbeiten zu denken, zumal wenn wir bei Hübner[2]) lesen, dafs die Klausen von Rafael Sadeler von Venedig mit Gemälden geschmückt worden seien und mit dieser Bemerkung die Worte Hainhofers zusammenhalten, in denen er die Klause der Maxburg mit den Einsiedlerklausen auf den Gemälden und Stichen vergleicht. Nehmen wir dies alles zusammen, so müssen wir zugeben, dafs leicht folgende Verwechslung stattgefunden haben kann. Candid hatte eine Reihe von Gemälden für die Klausen Wilhelms ausgeführt, die Sadeler hatten nach Entwürfen des de Vos eine Reihe Einsiedlerklausen gestochen, diese beiden Thatsachen wurden nicht genügend auseinandergehalten, durchdrangen sich, und so entstand die verkehrte Angabe. Dabei ist jedoch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dafs die Sadeler nach den in diesen Klausen befindlichen Gemälden gestochen

---

[1]) a. Solitudo sive Vitae Patrum Eremicolarum etc. Joh. und Raf. Sadeler. b. Trophaeum Vitae Solitariae. Joh. und Raf. Sadeler. Davon eine gegensinnige schlechte Kopie (Oraculum Anachoreticum). c. Oraculum Anachoreticum von Johannes Sadeler. d. Monumenta sāctioris philosophiae quam severa Anachoretarum disciplina vitae et religio docuit. Joh. und Raf. Sadeler.

[2]) Lorenz Hübner, Beschreibung der kurbaierischen Haupt- und Residenzstadt München und ihrer Umgebungen 1804. Erste Abteilung. Topographie Band II. 1803.

hätten. Sollte das der Fall gewesen sein, so dürfte vielleicht der schon früher angeführte[1]) Stich mit dem Erzengel Michael, den Rafael Sadeler im Jahre 1604 stach, nach dem Michaelsbilde in der Wilhelmsklause gemacht worden sein. Derselbe trägt aufser einem Verse die Unterschrift: Raph. Sadeler Junior scalpsit Monachij 1604 cum priu. sum. Pont. et Sac. Cae. Maes. C. Candido inuentor.

Noch vor seiner Wiederanstellung hatte Candid von Maximilian den Auftrag erhalten, in Scheyern allerlei Aufnahmen zu machen. Dieselben werden am Eingange des erwähnten Briefes[2]) näher bezeichnet: „Würdig in Gott lieber getreuer, demnach wir vnderthenigist berichtet, dasz in vnserm Euch anbeuolchenen closter Scheuren etliche fürsten vnnsers vhralten löblichen hausz Bayern etc. sonderlich aber etliche grafen von Scheuren vnd Witelspach begraben, auch deren epitaphia vnd bildnussen so wol auf den grabstainen alsz sonnsten gemahlen zufinden sein sollen, die wir dann vorders gern abgerissen vnd gemahlt haben wolten". Ob diese Arbeiten ausgeführt worden sind, vermögen wir nicht anzugeben, aber möglich ist es immerhin, dafs Candid in Scheyern war und nach den dort vorhandenen Vorbildern die beiden grofsen zu Dekorationszwecken bestimmten Porträtstücke schuf, die sich heut im Depot von Schleifsheim befinden, von deren Provenienz wir aber nichts wissen. Es sind dies zwei mächtige halbkreisförmige 10′ 8″ lange und 4′ 11″ hohe Lünettenbilder, die Otto III., Grafen von Scheyern und Arnulf, Herzog von Bayern, den Sohn des Luitpold darstellen, von denen das letztere in einem Inventar von Schleifsheim als Werk des Candid genannt ist.

Das erstere zeigt in der Mitte in Fürstentracht mit Zepter und Hermelinhut den Grafen Otto, der mit der Linken das Modell des Klosters Scheyern gefafst hat, das rechts auf einem Tische steht, an dessen Vorderseite sich das Wappen von Scheyern befindet. Links sieht man durch ein Fenster in einen Schlofshof hinein. Unter dem Fenster steht: OTHO OTHONIS II.

---

[1]) S. 94.
[2]) S. 63.

FIL. COMES IN WITELSPAC · FVNDATOR MONASTERII SCHIREN.

Auf dem anderen Bilde sehen wir Arnulf in voller Rüstung sitzen; in seinen Zügen sprechen sich Energie und Kriegslust aus. Links stehen sein Helm und das bayerische Wappen. Rechts steht: ARNVLPHVS LVITBALDI FILIVS BAVARIAE DVX.

Grabsteine mit Bildnissen bayerischer Fürsten fanden sich nicht in dem Kloster und sollen sich auch nicht, wie man uns dort versicherte, vor der Restauration der Kirche, bei der eine gröfsere Zahl älterer Seitenkapellen weichen mufste, dort befunden haben. Wir möchten daher glauben, dafs sich der Auftrag nur auf die in der dortigen Fürstenkapelle befindlichen Darstellungen bezog. In dieser Kapelle, welche die Gebeine der Fürsten von Scheyern birgt, befindet sich eine Reihe von Holztafeln [1]) mit einzelnen Scenen aus dem Leben bayerischer Fürsten. Diese Darstellungen waren ursprünglich al fresco auf die Wand gemalt, wurden dann, wie aus einer Inschrift hervorgeht, auf Veranlassung Maximilians im Jahre 1623 auf Holz kopiert und an Stelle der alten angebracht.

Aufser diesen historischen Darstellungen befand sich in dieser Kapelle noch eine Reihe von Fürstenporträten, die jetzt verschwunden sind. Es ergiebt sich dies aus einer kleinen Pergamentmalerei, welche das Innere der Fürstenkapelle darstellt und in einem kleinen Kapellenraume des Klosters hängt. An zwei Pfeilern sehen wir hier im ganzen achtzehn Bildnisse in ovaler Umrahmung.

Im Jahre 1602 fand in München die Einweihung des Kapuzinerklosters statt, in dem sich bis zu seiner Säkularisation im Jahre 1802 zwei Gemälde des Candid befanden. Über das eine derselben, eine heilige Familie [2]), die sich in der Krypta der

---

[1]) Sighart a. a. O. macht die merkwürdige Angabe, die Tafeln seien vielleicht nach Candids Entwürfen ausgeführt.

[2]) Dazu eine Handzeichnung (Kreide mit aufgehöhtem Weifs) im Kgl. Kupferstich- und Handzeichnungskabinet in München. — Stiche: a. von Fridrich mit der Unterschrift: Wahre Abbildung des Wunderthätigen Mutter Gottes Bildes, das in der Grufft der P. P. Capuciner zu München mit sonderbarer Andacht verehrt wird. Petrus Candit pinxit. J. Palater Steiner deli 1711. Jac. Andr.

Klosterkirche befand, lesen wir bei Wening: „Hingegen ist die Grufft oder undere Capell desz Closters gleich neben der Kirchen sonders berümbt, weil allda in hechsten Ehren gehalten wird ein Altar Blat oder U. L. Frauen Bild von Petro Candit verfertiget; und von diser Bildnusz gehet der gemaine Rueff unnd Tradition bey den P. P. Capucinern, dasz sie mit R. P. Laurentio à Brundusio Weyland desz Ordens geweszter General mehrmahlen geredet, wann der fromme Pater allda bey diser H. Bildnusz Mesz gehalten, deme auch Churfürst Maximilianus I. offtermahls zu Altar gedienet....“ 1802 wird es in einem Nachtragekataloge[1]) der Münchener Gallerie genannt und 1805 kommt es in dem Kataloge Mannlichs vor.[2]) Als die Kapuziner in der Mitte dieses Jahrhunderts wieder in München Einlafs fanden und hinter dem südlichen Friedhofe ein Kloster erhielten, fand das Bild am Altare der schmerzhaften Kapelle, wo es sich noch heute befindet, Aufstellung.

In der Mitte sitzt auf niedrigem Lager in Dreiviertelprofil nach rechts die Madonna mit dem unbekleideten nach links gerichteten Knaben auf dem Schofse, den sie leicht mit der Linken schützend berührt, während die vorgehaltene Rechte, ein dünnes über dessen Beinchen gehendes Linnentuch, mit dem sie ihn bekleiden will, gefafst hat. Ihr ganz in Vorderansicht gedrehter Kopf, dessen in der Mitte gescheiteltes Haar sich gewellt um die Stirn legt, ist mit einem in schön gelagerten Falten zu beiden Seiten abfallenden Kopftuche bedeckt und ein wenig geneigt, so dafs ihr inniger Blick auf den neben ihr knieenden Johannesknaben fällt, der mit einem Tierfelle und einem Mäntelchen bekleidet, mit dem „Ecce Agnus Dei“-Fähnlein im Arme und dem gelagerten Schäfchen zur Seite, das lebhaft zu ihm hinstrebende Christkindchen anbetet. Links von Johannes kniet Elisabeth, mit der Rechten ihren Knaben leise berührend, als wolle sie ihn ermutigen, sich dem Jesuskinde zu nähern, während sie die Linke auf die Brust gelegt hat und

Fridrich sculp. A. V. — b. Von G. J. Rösch. Understainer del. Beide Stiche ganz schlecht. — c. Neuerer Stich von J. Lindner, sehr klein.

[1]) Manuskript im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern.

[2]) Auch Halm nennt es in seinen Materialien. Bei beiden findet sich die Gröfsenangabe: 3′ 4″ 6‴ hoch, 4′ 7″ 6‴ breit.

mit vorgeneigtem Oberkörper voll Andacht zu jenem hinüberschaut. Rechts etwas im Grunde kniet Joseph sich mit der Linken aufstützend und mit der Rechten einen Stab fassend, an dem er seinen Körper ein wenig hebt, um die Gruppe besser betrachten zu können.

Das Werk ist unzweifelhaft das beste Gemälde Candids, das nicht nur durch die vollendete Komposition, den reinen Fluſs der Umrisslinie, sondern in gleichem Maſse durch die Frische und Zusammenstimmung der Farben überrascht. Mehr als vor irgend einem anderen seiner Werke empfinden wir, wie tief der Künstler in das Wesen der italienischen Kunst eingedrungen ist und wie sehr dasselbe seiner ganzen Natur entsprach. Es ist als sei der Geist jener Kunst noch einmal erwacht und habe auf fremdem Boden noch eine köstliche Blüte emporsprieſsen lassen. Eine so vollendete Durchdringung idealer Auffassung und natürlicher Darstellung, gesetzmäſsiger, architektonischer Gruppenbildung und warmen, empfindungsvollen Lebens, eine solche Innerlichkeit und Wärme künstlerischen Gefühls, auf dessen Grunde dieses Werk gewachsen ist, läſst an die besten der früheren Meister denken. Kann es auch nicht den Werken jener als gleichwertig an die Seite gestellt werden, denn seiner Liebe zu diesen hat der Künstler doch seinen Tribut gezollt und nicht so voll und ganz wie sie, seine ureigene Natur zur Erscheinung gebracht, so darf es doch immerhin als ein edler Nachkomme eines edlen Geschlechtes gelten. Auch ihm fehlt es nicht an elementarer Kraft. Schon die Handzeichnung, die leider durch das übermäſsig stark aufgesetzte Weiſs verdorben ist, zeigt, mit welcher Frische der Meister hier gearbeitet hat und ist zugleich wieder ein Beweis für die Sorgfalt, mit der er bei seinen Kompositionen zu Werke ging, denn die linke Hand, mit der die Madonna das Kind berührt, ist noch einmal mit der Feder gezeichnet und zwar in vergröſsertem Maſsstabe, und in gleicher Weise findet sich hier noch einmal der hervorkommende linke Fuſs, der ursprünglich unbekleidet, hier aber, wie auf dem Gemälde mit einer Sandale versehen ist. Das Bild bekundet das sorgfältigste Naturstudium; solche Falten, wie sie die Gewandung der Maria zeigt, die weiche, füllige Hand, mit der diese würdevoll das Gewandstück gefaſst

hat, die hageren aber feinen Hände der Elisabeth, der blühende, zarte Hautton des Christkindchens, das alles ist fein und voll Empfindung der Natur abgelauscht, und durch echtes Schönheitsgefühl geklärt und geläutert.

Der Kopf der Maria kehrt ganz ähnlich auf einem Stiche [1]) des Rafael Sadeler nach einem Entwurfe Candids wieder, der die Madonna mit dem Kinde in halber Figur zeigt. Dieselbe hält vor sich den auf einem Kissen liegenden Kleinen und blickt ihn voll mütterlicher Liebe an. Das Ganze umschliefst ein Oval, dessen unterer Teil als Schriftfläche abgeschnitten ist. Dieselbe Darstellung im Gegensinne stach mit reicher dekorativer Umrahmung P. van Schuppen.

Von dem zweiten, von Candid für die Kapuziner gemalten, jetzt verschollenen Bilde, dem heiligen Franziskus, der die Wundenmale empfängt, das sich am Choraltare der Klosterkirche befand, bemerkt Rittershausen nur, dafs es „wegen dem aufserordentlichen Fleifs vieler Kleinigkeiten, Gesträuche, Vögel zu bewundern" sei. Das ist aber auch alles, was wir von dem Bilde wissen, denn wir glauben nicht, dafs uns der Stich mit der Darstellung des die Wundenmale empfangenden Franziskus, den der junge Sadeler nach Angabe des Kapuzinermönches Remigius de Bozulo und nach der Aufzeichnung des Candid machte, dasselbe bewahrt, obschon auch auf diesem allerlei Pflanzen und Getier auf der Höhe, auf der Franziskus steht, zu bemerken ist. Die Ähnlichkeit der ganzen Auffassung mit einem ebenfalls von Remigius de Bozulo angegebenen und nach Zeichnung des Candid von demselben Stecher im Jahre 1615 verfertigten Stiche, der wie jener eine Weihinschrift an Elisabeth trägt, und dann die Bezeichnung „Petrus Candid° figuravit" und nicht pinxit, lassen uns vermuten, dafs Candid beide zusammen für den Stich entwarf. Möglich bleibt es natürlich, dafs ihm dabei das wahrscheinlich schon vorher gemalte Bild vor Augen schwebte. Auf dem Stiche sehen wir nach links gewandt auf der beschriebenen Anhöhe den heiligen Franziskus

[1]) Derselbe trägt folgende Unterschrift: Nobili et excellentiss° Viro Dño Thomae Mermanno Agripp: Serenissimorum Bauariae Ducum etc. Consiliario et Archiatro. Dño suo calend^mo d. d. Raph. Sadeler P. Candidus pinxit.

stehen, der in den Händen, an denen wie an den Füfsen die Wundmale sichtbar sind, Mohn und Lilien hält. An der linken Seite ist seine Kutte zerrissen, so dafs auch das seitliche Mal zu sehen ist. Sein Blick ist nach oben gerichtet, wo von einer Engelglorie umgeben ein heller Lichtschein durchbricht. Unten mehr im Grunde kniet ein Mönch an einem Felsen, der die Inschrift B. Leo trägt, und auf dem ein Kruzifix steht. Die Komposition ist nicht von Bedeutung, ebensowenig die des anderen Stiches, der die auf Wolken thronende mit Rosen und Lilien geschmückte Jungfrau zeigt, die das dieselben Blumen haltende Kind auf dem Schofse hat, und inmitten jubilierender Engelscharen von hellem Lichte umstrahlt ist, das der über ihr schwebende heilige Geist spendet. Unten in einer Landschaft stehen zwei Mönche, von denen der eine, der durch Inschrift als Aegidius Socius S. Francisci bezeichnet ist, mit einem Stabe auf drei Lilien weist, welche die Unterschriften: Virgo ante partum, Virgo in partu und Virgo post partum tragen, und mit der anderen auf die Jungfrau deutet, während sein Begleiter nachdenklich die Lilien anblickt.

IV. Thätigkeit in der Frauenkirche Münchens in den ersten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts.

Zweimal hat die Frauenkirche, die gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts von dem Meister Jörg Ganghofer erbaut worden war, ihr Aussehen verändert. Zuerst als unter Maximilian I. der gotische Innenraum eine reiche Renaissance-Ausstattung erhielt und dann, als man im Jahre 1858 nach langen Beratungen den Entschlufs fafste und auch zu seiner Ausführung schritt, die Kirche alles neueren Schmuckes zu entkleiden und ihr wieder ihr früheres, gotisches Ansehen zu verleihen. So kommt es, dafs von allen Werken, mit denen die Kunst der Renaissance diese Kirche ausgestattet hatte, bis auf das Ludwigsmaussoleum, einzelne Gemälde und Grabsteine nur traurige

Trümmerreste auf uns gekommen sind, die in ihrer Schönheit stumme Klage über die verübte Gewaltthätigkeit führen.

Eines der Werke, das diesem Grimme zum Opfer fiel, war der im Jahre 1604 errichtete Bennobogen, von dem uns Petzls Skizzen aus dem Inneren der Frauenkirche [1]), der Stich und die Beschreibung bei Mayer, ein Stich nach F. Jodl, sowie ein ganz schlechter Stich in Zimmermanns Beschreibung der Hochzeit des Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm mit der Herzogin Magdalena, der Schwester Maximilians im Jahre 1613 [2]) ein Bild geben.

Der Bogen bestand aus einem auf vier Stützen ruhenden Tonnengewölbe, das mit einer Laterne, die ein Kruzifix bekrönte und zwei Stichkappen versehen, zwischen den Pfeilern vor dem Chore das Mittelschiff in der Längsachse leicht und zierlich überspannte. Die Stützen, die sich um die Pfeiler legten, bildeten in der Längsrichtung kleine Triumphbögen und zeigten eine Verkleidung von korinthischen Pilastern, zwischen denen Figurennischen angebracht waren. Über diesen Rundbögen entstanden durch die Stiche des Tonnengewölbes kleine Räume, die durch Balustraden abgeschlossen und dem Verkehre zugänglich waren. An die hinteren Stützen nach dem Chore zu lehnten sich Wendelsteine, deren Plattformen ebenfalls durch Balustraden geschützt waren. Auf dem Stiche Zimmermanns sehen wir hier die Musikanten aufgestellt. An der Stirnfläche des Bogens prangte ein von Engeln gehaltenes Täfelchen über das ein aus Gips gegossener Engel segnend die Arme breitete und das die Inschrift: Maximilianus El. S. Bennoni posuit MDCIIII trug. Daneben befanden sich rechts und links das Kapitelwappen und das Münchener Kindl. Seitlich davon standen auf einer Balustrade, die ein auf den Stützen ruhendes, sich um die Pfeiler herumziehendes und an das Gewölbe tretendes Gemäuer bekrönte, in dem sich auch Figurennischen befanden, die Bronze-

[1]) In der Pinakothek.

[2]) Beschreibung vnd kurtze Radierte entwerffung der Fürstlichen Hochzeit, So der durchlauchtig vnd hochgeboren Fürst vnd Herr Herr Wolfgang Wilhelm Pfalzgraff bey Rhein (etc.) mit der auch durchleuchtigsten vnd Hochgebornen Fürstin Fraw Magdalena Pfalzgräfin bey Rhein (etc.) zu München im 1613. Jar den 12. November celebrirt vnd gehalten. Ins Werk versetzt durch Wilhelm Peter Zimmermann, ins Kupfer geradiert zu Augsburg 1614.

statuen von Maria und Johannes. An jede Stütze legte sich ein mit einem Gemälde geschmückter Altar, aufsen den Heiligen Peter und Paul, innen den Heiligen Benno und Ägidius geweiht. Zwischen den letzteren stand der heilige Kreuzaltar. Im ganzen waren zehn Nischen vorhanden, deren vier innere die Statuen der Maria, des auferstandenen Christus, des heiligen Donatus und des heiligen Sixtus enthielten, während aufsen die Heiligen Arsatius, Benno, Corbinian, Rupertus, Sigismund und Virgilius standen. Der aus Gips hergestellte Bogen, der wie allgemein angegeben wird in vierundzwanzig Stunden gegossen wurde, war al fresco reich bemalt, auf Holz gemalte Engel und Ornamente, die sich zum Teil erhalten haben, umkleideten die Stützen und das erwähnte Gemäuer; ferner war das Ganze mit Figürchen, Guirlanden und allerlei Stuckverzierungen geschmückt.

Gewöhnlich heifst es, nur die Bemalung sei ein Werk des Candid gewesen, doch glauben wir auf Grund verschiedenen Quellenmaterials [1]) zu der Annahme berechtigt zu sein, dafs der Entwurf des ganzen Werkes von ihm herrührte.

In einem Dekrete des Herzogs vom 16. Juli 1603 lesen wir „dasz auf vleissigen ersehens der zwaier visir (man) noch etliche bauverständige sonderlich aber den Hansen Worl vnd Hansen von Weilheimb hin zue ziehen solle, die darüber bereth schlagen, wie vnd welcher gestalt das ganze errichtet werden solle". Aus diesen Worten geht so viel hervor, dafs die beiden „visir", von denen die Rede ist, weder von Werl noch von Krumper herrührten und ferner, dafs der Künstler, der dieselben entwarf, in den praktischen Dingen nicht sehr bewandert war. Da liegt es nahe, an einen Maler zu denken, der den freien Entwurf ohne weiteres Inbetrachtziehen der Konstruktionsfrage geliefert hatte. Dies führt nun unmittelbar auf Candid, denn sehen wir uns in den Künstlerlisten der Zeit um, so finden wir aufser ihm keine Kraft, der wir ein solches Werk zuzutrauen vermöchten, Schwarz, Sustris, Wendel Dietrich und Ponzony waren nicht mehr unter

[1]) Im Königl. allgemeinen Reichsarchiv zu München. Auch Westenrieder (München 1782), Aretin: „Alterthümer und Kunstdenkmale des bayerischen Herrscherhauses 1854—1871" und Marggraff weisen Candid den Entwurf des Werkes zu.

den Lebenden. Da überdies Candid die malerische Ausschmückung versah, so wird unter diesen Umständen kaum an der Annahme, dafs er auch den Entwurf des Ganzen schuf, zu zweifeln sein.

Mit der baulichen Leitung war wohl Krumper betraut, wenigstens hatte er an derselben einen wesentlichen Anteil, denn als das Kapitel sich im Jahre 1604 wegen der Lässigkeit der Arbeiter beklagte, schreibt Wilhelm V. demselben unter anderem „wie vns dan nit zuwider sein solle vnsern sohn dahin zu uermögen, das er euch yemand zueordnen solle (dieweil wir niemands haben) der bey allen sachen neben euch das werckh dirigirn vnd zuesechen helffe, hallten gleichwol darfür, weil alles angedingt ist, es solle dessen nit vil bederffen, wie Ir von dem Krumpper weiter versteen müget". Dieser versah auch das Werk mit statuarischem Bronzeschmuck, der sich heut im Besitze verschiedener Privatleute befindet. Von Werl wissen wir nur, dafs er für den Bennobogen das Porträt des heiligen Benno zu malen hatte.[1])

Das Werk mufs von wundervoller Pracht und eine wahre Zierde der Kirche gewesen sein, alle die es kannten rühmen es wegen seiner Anmut und Leichtigkeit, und selbst Mayer, der es in seiner Beschreibung ein „unsinniges Gipsgebilde" nennt, kann nicht umhin zu sagen: „Es ist unrecht, wenn Menschen den Bogen als total geschmacklos verwerfen. Er hatte in seinen Einzelheiten wirklich manches Schöne, trug das Gepräge einer noblen Eleganz und freundlichen Leichtigkeit." Ganz besonders rühmt es der berühmte Historiker Lorenz Westenrieder[2]), nach dem das Werk „vornehmlich aus den weisen Absichten errichtet worden ist, der ungeheuren Länge der Kirche die Einförmigkeit zu benehmen und dem Chor ein altes ehrwürdiges Ansehen zu geben. Schon im Jahre 1824 spricht er in seinen „Hundert Sonderbarkeiten oder das neue München im Jahre 1850" die Ahnung aus, die sich leider nachher bestätigte. „In der Kirche", sagt er, „fand ich noch das von dem Churfürsten Maximilian I. im Jahre 1622 auf dem Chore errichtete kaiserliche Denkmal

[1]) Brief des Kapitels vom 30. April 1604.

[2]) München 1782.

und das schon 1605 nach der Zeichnung des Peter Candit von Gips gegossene überaus künstliche, von eben diesem Candit mit den lieblichsten Malereien verherrlichte Gewölb, das, wie man mir sagte, von dem scheufslichen Zeitgeiste, von dem Geiste ohne Überlegung, ohne Geschmack und Schönheitsgefühl, bereits in Anspruch genommen und der leidigen Gefahr, versetzt zu werden, nahe gebracht wurde."

Einzelne Teile des Bogens, auf Holz gemalte Dekorationsstücke, befinden sich jetzt als Decken- und Thürschmuck in zwei Sälen des bayerischen Nationalmuseums in München. Unter diesen sind von besonderem Reize eine Reihe rein dekorativ behandelter Cherubim und zwei Lampen haltende Engelsgestalten, die wohl der Meister selbst schuf, während das übrige als Gesellenarbeit zu betrachten ist. —

Die in der Maillinger-Sammlung in München befindliche Handzeichnung zu dem Altare des heiligen Benno, die dort als Candid gilt, gehört ihrem ganzen Stilcharakter nach einer späteren Zeit an. Solche Rokokoformen waren dem Candid fremd.

Mit diesen Arbeiten hängt wahrscheinlich auch die Entfernung des berühmten Anglerschen Altares[1]) zusammen, der nicht erst durch den mächtigen Altar, den Maximilian I. im Jahre 1620 errichten liefs, verdrängt wurde, sondern, wie wir mit Bestimmtheit anzugeben vermögen, schon im Jahre 1613 entfernt war. Mayer machte zuerst darauf aufmerksam, indem er auf eine Zeichnung in dem angeführten Zimmermannschen Werke hinwies, auf der an Stelle des früheren, schönen gotischen Altarwerkes ein kleiner unansehnlicher Altar angegeben ist, auf dem eine Maria mit dem Kinde steht. Die Identität dieser Gruppe mit der jetzt auf der Säule des Marienplatzes stehenden Bronzegruppe wurde durch die allgemeine Übereinstimmung wahrscheinlich, durch eine dazukommende Kalendernotiz[2]) vom Jahre 1678 jedoch gewifs gemacht, denn hier heifst es in einer Beschreibung der Mariensäule unter „Julius": „Mariae Bildnusz, so vor disem in dem Hochaltar desz Chorstiffts gestanden, sehr reichlich vergoltet."

[1]) Im Jahre 1434 erichtet. Gabriel Angler erhielt dafür 2275 fl.

[2]) Michael Wening, New vnd Alter des Vralt-berühmten Churherzogthums Bayrn heiliger Kirchen vnd Clöster Historien Calender etc. Jahrgang 1678.

Im allgemeinen wird dem Candid der Entwurf der Säule mit ihrem ganzen Schmucke zugeschrieben. Davon kann aber nicht die Rede sein, denn dieselbe wurde erst im Jahre 1638, also 10 Jahre nach Candids Tode errichtet, nachdem die Vertreibung der Schweden im Jahre 1632 sowie das glückliche Überstehen der Pest zwei Jahre später dem Maximilian den Gedanken zur Errichtung eingegeben hatten.

Auf breitem quadratischen Unterbaue, auf dessen Ecken Bronzegruppen von Ungeheuer bekämpfenden Engeln stehen, ruht ein hohes Postament, von dem aus nach einem Zwischengliede mit tiefer Hohlkehle, in der bronzene Engelsköpfchen und Guirlanden liegen, eine schlanke unkannelierte Säule mit korinthischem Kapitäl emporsteigt, die das Bildnis der Jungfrau trägt. Die Ungeheuer, eine Schlange, ein Basilisk, ein Löwe und ein Drache stellen den Aberglauben, die Pest, den Krieg und die Hungersnot dar. Auf den Schilden der Engel stehen verteilt die Worte: Super aspidem et basiliscum et leonem et draconem. Das Ganze ist von einer Dockenbalustrade umgeben, auf deren Eckpostamenten Bronzelaternen stehen. Unterbau, Postament, Säulenschaft und Balustrade sind aus rotem Marmor, das übrige ist aus Bronze gebildet.

Deutlich lassen sich in den Bronzeverzierungen zwei ganz verschiedene Kunstperioden unterscheiden; die Engelgruppen in dem Übermafs der Bewegung und der allzukräftigen Formenbildung kontrastieren stark gegen die erhabene Ruhe und die einfachen Formen der Maria. Nach Nagler[1]) sind sie von dem Glockengiefser Küstler gegossen, während Krumper den Gufs der Maria besorgte. Die Ausführung der Säule soll nach Hübner von einem Bildhauer König herrühren.

Die Madonna entspricht ihrem Wesen nach ganz und gar denen, die wir auf den verschiedenen Gemälden unseres Meisters kennen gelernt haben. Auf einer Mondsichel stehend hält sie in der halb erhobenen Rechten ein Zepter, während auf ihrer Linken gemächlich das Kind gelagert ist, das die Rechte wie zum Schwur erhoben hat und in der Linken einen Reichsapfel hält. Sie trägt ein hochgegürtetes Gewand und einen von der

[1]) München 1883.

Schulter herabfallenden, sich über den rechten Oberarm legenden Mantel, dessen eines Ende über das etwas vorgebeugte rechte Spielbein hinweggehend sich über den linken Unterarm legt und durch seine energischen Falten den weichen Fluſs der Gewandfalten in schönem Kontraste durchschneidet. Auf dem etwas dem Kinde zugeneigten Kopfe, von dem das Haar in schönen Wellenlinien herabfließt, ruht eine mit einem Kreuze gezierte, mächtige Krone.

Im Chore der Frauenkirche gerade hinter dem Hauptaltare, wo wahrscheinlich bis zum Jahre 1620 die Bronzegruppe aufgestellt war, befindet sich die Altöttinger-Kapelle. Dieselbe hatte, wie Mayer sich ausdrückt, „in der Zeit der Kirchenentstellung eine ganz umschlossene Kapelle mit Aufsätzen, runden Oberfenstern und allerlei Schnörkeleien erhalten.“ Eine der Petzlschen Skizzen zeigt am Eingange der Kapelle ein hohes Portal mit einem mittleren Haupt- und zwei seitlichen Nebeneingängen, über denen sich rundliche Öffnungen befinden. Darüber liegt ein mehrfach durchbrochener Dreiecksgiebel, auf dem Figuren gelagert sind. Da die Skizze nur ein ungefähres Bild giebt und wir sonst nirgends etwas über dieses Werk fanden, so sind wir nicht im stande, nähere Angaben über dasselbe zu machen. Möglich wäre es immerhin, daſs auch dabei Candid thätig gewesen ist, denn für ein Werk dieser Kapelle ist seine Urheberschaft gewiſs. In derselben befand sich der jetzt in einer Nebenkapelle stehende Sarg des heiligen Arsacius mit der in Silber getriebenen Gestalt des Heiligen an der Vorderseite. Um dieses Hochrelief zu schützen, stellte man den Sarg in einen Kasten, der vorn durch zwei kupferne Thürflügel geschlossen war, und beauftragte Candid damit, diese zu bemalen.[1]) Er stellte auf denselben eine Zahl von Heiligen, links sechs männliche, rechts sechs weibliche dar. Die flotte, ungemein geschickte Zeichnung, der leichte, flüssige Farbenauftrag erinnern an die besten Werke Candids und veranlassen uns, das Werk ebenfalls in die Zeit zu setzen, in der der Bennobogen entstand. Die Tafeln befinden sich heut am Sarge

[1]) Rittershausen, Aretin, Mayer u. a.

der heiligen Katharina in der Preysingschen Kapelle der Frauenkirche.

Als diese Arbeiten vollendet waren, richtete Maximilian seine ganze Aufmerksamkeit auf die Ausschmückung und Erweiterung der Residenz, und erst als diese in voller Pracht und Gröfse dastand wurden die Verschönerungsarbeiten in der Frauenkirche wieder aufgenommen.

V. Die herzogliche Residenz.

Schon um 1600 war, wie aus einer Hofbaurechnung des Jahres hervorgeht, ein gutes Stück der Erweiterungsbauten vollendet, an die Maximilian gleich nach seinem Regierungsantritte gegangen war. Im Jahre 1596 hiefs es in einem Erlasse: „das wir zu uerrichtung etlicher gepew allerley pauholz vnd annderes von nötten haben.“ Nach Nagler [1]) zog sich dieser Bau rechts vom rechten Portale der Westfassade nach dem heutigen Königsbaue hin und rührte von Hans Reiffenstuel her, der hier freilich nur als Werkmeister genannt sei. Es ist hier zu bemerken, worauf schon Haeutle hinweist, dafs von der heutigen Westfassade hier noch nicht die Rede sein kann, da das Stück rechts vom rechten Portale nicht von dem sich nach links hinziehenden Teile getrennt werden kann, sondern dafs diese Bauten nichts anderes sind als die Vollendung der durch Wilhelm begonnenen Erweiterung um den Grotten- und Brunnenhof, zu der vielleicht Sustris oder Wendel Dietrich die Pläne geliefert hatte. Den Reiffenstuel hier als einen selbständig thätigen Architekten aufzufassen, dazu fehlt jegliche Begründung.

In einer gröfseren Zahl der früher und jetzt geschaffenen Räume versah Candid die malerische Ausschmückung und wir glauben, dafs diese im wesentlichen beendet war, als mit der Anlage des Kaiserhofes begonnen wurde. —

Von der ursprünglichen Ausstattung der das Grotten-

[1]) München 1863.

höfchen in Osten und Süden begrenzenden, heute Kaiser-, Reiche- und Päpstliche Zimmer genannten Räume erfahren wir nichts, denn die Werke, die hier von Pallavicino geschildert werden, gehören einer späteren Zeit an. Nur der an die Reichen Zimmer anstofsende Schwarze- oder Perspektiv-Saal hat seinen alten Schmuck bewahrt, von dem die nach einem Entwurfe des Christoph Schwarz[1]), wie Hainhofer angiebt, von Hans Werl ausgeführte, perspektivisch gemalte Decke besondere Beachtung verdient. Die vielfach als Werke Candids geltenden acht Surportesbilder in zweien der Reichen Zimmer, die vier Jahreszeiten und die vier Weltteile darstellend, stammen wie der übrige Schmuck aus späterer Zeit und rühren erstere von Valeriani, letztere von Caspar Dizziani her.[2]) Nur das Bildnis Ludwigs des Bayers über der Thür des letzten Kaiserzimmers (früher zweites Audienzzimmer genannt) ist eine Arbeit Candids und wird als solche auch in der erwähnten Beschreibung genannt (5′ 8″ hoch, 5′ 2″ breit).[3]) Der Kaiser sitzt in Vorderansicht mit Krone, Zepter und Reichsapfel in etwas gezwungener Haltung vor dem Pfeiler eines Palastes, an dem das bayerische Wappen angebracht ist. Vor ihm ein Adler, rechts auf einem Tische, an den sein Schwert gelehnt ist, sein Kriegshelm. Die Ausführung zumal des ausdrucksvollen Kopfes und der Schmckteile ist meisterlich, nur wird der Eindruck des Ganzen durch die eigentümliche Bewegung und Unruhe der Gestalt gestört. Die zwölf römischen Imperatorenbildnisse, die über den anderen

---

[1]) Der Entwurf befindet sich im Kgl. Handzeichnungs- und Kupferstichkabinet zu München. Vorzügliche farbige Federzeichnung mit der Bezeichnung des Schwarz auf der Rückseite.

[2]) „Beschreibung der Gemaelden welche in der Churfürstlichen Residenz zu München denen reisenden Herrschaften Künstlern und Kunstliebenden Persohnen pflegen gezeigt zu werden. Herausgezogen aus der Haupt-Beschreibung aller in gedachter Residenz sich Befindender gemaelden. Im Jahr 1770.“ Im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern (Manuskript).

[3]) In einer „Liste des Tableaux qui sont dans la Résidence de Munic de son Altesse Ser'me Electorale de Bavière 1748 (Manuskript im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern) wird es fälschlich Karl der Grofse genannt. Die Gröfsenangabe lautet hier 3′ 5″ hoch, 5′ 8½″ breit. Das durch Anstückung vergröfserte Bild befindet sich heut in einem Rokokorahmen. Es wird noch später vom ihm die Rede sein.

Thüren der Kaiserzimmer hängen, werden in der Beschreibung Werke aus der Schule Tizians genannt. Unseres Erachtens stammen sie von einem italienisierenden nordischen Künstler her, den wir jedoch nicht näher zu bestimmen vermögen. Die Beschreibung berichtet uns noch, dafs in dem Gange, der aus dem früheren ersten Audienzzimmer nach der Hofkapelle führt, ein Brustbild des heiligen Borromaeus von Candid hing (2′ $3^{1}/_{4}$″ hoch, 1′ 8″ breit).

Aufser den schon früher angegebenen Malereien im Antiquarium, die von Ponzony und Thonauer an den Zwickeln, Stichkappen und Fensterlaibungen ausgeführt worden waren, befindet sich hier eine Reihe auf Holz gemalter Deckenbilder, die in ähnliche Rahmen eingelassen sind, wie sie die Decke der Grottenhalle zeigt. Sie stellen von Engeln umgebene und mit Attributen versehene weibliche allegorische Gestalten dar: den Gehorsam, die Enthaltsamkeit, die Geduld, die Milde, die Demut, die Lauterkeit, die Wahrheit, die Beständigkeit, den guten Ruf, die Standhaftigkeit, die Gerechtigkeit, die Mäfsigkeit, die Weisheit, die Liebe, die Hoffnung und den Glauben und gelten in der Beschreibung als Arbeiten Candids und Vivianis. Die stilistische Untersuchung ergab, dafs nur ein einziges der Bilder, die Mäfsigkeit, von Candid herrührt, während die übrigen sich auf verschiedene Künstler verteilen, die vielleicht alle unter der Leitung des Viviani daran gearbeitet haben, denn während sie sich alle durch den Mangel einer schönen, geschlossenen Komposition von dem Mäfsigkeitsbilde unterscheiden, weicht die Behandlung einzelner Teile, wie Köpfe, Hände, Gewänder, der Zeichnung der Putten, sowie auch die Farbengebung auf den einzelnen Darstellungen so sehr von einander ab, dafs auf keinen Fall die Ausführung auf einen Meister zurückzuführen ist. Einiges, wie die beiden Putten auf dem Bilde der Unschuld, sowie auch der Kopf derselben, ebenso der Kopf, der Beständigkeit ist so fein und zart gemalt und läfst alles übrige so weit hinter sich, dafs sehr wahrscheinlich auch hier Candid thätig gewesen ist. Die Mäfsigkeit gehört zu seinen schönsten dekorativen Gestalten und wird durch keine der sonst in der Residenz befindlichen übertroffen. Sie sitzt in einem Oval in der Richtung der kleinen Achse in Vorderansicht und

gieſst aus einer Kanne, die sie in der halb erhobenen Rechten hält, Wasser in eine auf der vorgehaltenen Linken ruhende Weinschale. Über die Beine, deren rechtes höher als das linke aufgestellt ist, fällt in schönen groſsen Falten das einfache Gewand, auf dem ein wenig geneigten Kopfe ruhen ein Diadem und ein Lorberkranz. Links kniet ein betender Engel, rechts steht ein anderer und hält ein gefülltes Glas empor.

In der sehr eingehenden Beschreibung des Antiquariums durch Hainhofer aus dem Jahre 1611 werden diese Bilder nicht erwähnt, und man könnte daher glauben, dieselben seien erst nach dieser Zeit entstanden, doch läſst die Nichterwähnung von Seiten Hainhofers, wie wir es schon einige Male konstatieren konnten, einen so bestimmten Schluss nicht zu. Ebensowenig scheint uns aber aus der im Antiquarium angebrachten Inschrift ABSOLVTVM ANNO MDC mit Notwendigkeit hervorzugehen, daſs dieselben vor 1600 entstanden seien, doch wird ungefähr in diese Zeit die Entstehung der Bilder zu setzen sein. Vielleicht hängen die 1100 fl., die Viviani im Jahre 1606 erhielt [1]), damit zusammen.

Dem Antiquarium gegenüber an der Nordostseite des Brunnenhofes auf ebener Erde erwähnt Hainhofer, ehe er mit der Bemerkung „in der nidern ist auch das Antiquarium“ auf dieses übergeht, „9 gewölbte stantias von vnderschidlichen Figuren von Pietro Candido gemahlet“. Diese Zimmer sind jetzt zu Beamtenwohnungen eingerichtet und enthalten nichts mehr von ihrem ursprünglichen Schmucke. Auch war in den verschiedenen Beschreibungen nichts darüber zu finden. Hingegen verdanken wir Wening die Aufzählung jener Malereien des Candid, die sich in „Ihrer Dhlt. wohnzimmer“ befanden, die Hainhofer, ohne weiter auf sie einzugehen, über den ebengenannten neun gewölbten Zimmern nennt. Durch Wening erfahren wir, daſs man vom kleinen Hirschgange aus, der beim Perspektivsaale beginnt, auf einen Vorsaal gelangt, der „den Eingang zu Fürstlichen Wohnungen machet, die in siben Zimmern bestehen, sammentlich mit roth und weissen Marmel beleget vnd mit dem Kunst Penszel desz Peter Candits an ihren

[1]) Vergl. oben S. 34.

Decken künstlich bemahlen, deren erstes in solchem Gemähl den Vogelfang, das zweyte die Jägerey, das dritte die Fischerey vorstellet vnd das vierdte klein Zimmer diser Wohnung das Mittel oder gleichsamb ein Abtheilung gibt, das fünffte zeigt an der gemahlenen Decke die Abwart- vnd Einsalbung des Oel-Gewächs, das sechste den Weinbau vnd das letztere die Erndt."

Auch diese Räume haben eine neue Ausstattung erhalten, doch haben sich die drei auf Leinwand gemalten Darstellungen des Vogelfangs, der Jägerei und der Fischerei erhalten und befinden sich heut in der Schleifsheimer Gallerie. Die Kompositionen sind ganz im Geiste Candids, doch verrät die etwas derbe Ausführung eine fremde Hand. Nach Haeutle malte Brüderl für die Residenz ein Weib mit der Fischerei und eines mit Oliven. Diesen Maler werden wir noch mehrfach unter Candids Leitung beschäftigt finden.

Den Vogelfang mit der Aufschrift: Ancupium stellt eine von einem Falkner begleitete kurzgewandete Jägerin dar, auf deren linker Hand ein Falke ruht. Mit einem Hunde an der Leine kommt die ähnlich gekleidete Jägerin des Jagdbildes, das die Aufschrift: Venatio trägt, einen Berg herauf; ihr folgt, erst halb sichtbar, ein junger Jägersmann mit Wildstange und Jagdhund. Ruhig, in kurzem Linnenkleide steht mit einem Netze in der Hand die Fischerei, zu der ein alter Fischer mit äufserst charakteristischen Zügen bittend emporblickt. Über der Darstellung steht die Inschrift: Piscatus.

Den Beschlufs der in diese Periode fallenden Arbeiten in der Residenz bildete wahrscheinlich das kleine Verkündigungsbild über dem Eingange der Reichen Kapelle, die, an der Ostseite der Hofkapelle liegend, laut Inschrift im Jahre 1607 geweiht wurde. In die prachtvolle, echt italienisch empfundene Thüreinfassung, in der roter Stuckmarmor mit Florentiner Mosaikimitation wechselt und deren Entwurf vielleicht auch von Candid herrührt[1]), eingelassen, zeigt das Bild links vor einem Betpulte die erstaunt vom Lesen aufsehende Maria, der von

[1]) Unter den Zeichnungen der erwähnten Halmschen Sammlung befindet sich eine Portal-Verzierung, zu der Halm die Bemerkung macht: vermutlich von P. Candid für die hiesige Residenz entworfen.

rechts mit über der Brust gekreuzten Händen der Verkündigungsengel naht, während aus Wolken, die sich in das Gemach gesenkt haben, mit hellem Lichtschein die Taube durchbricht, und ganz in der Höhe Gott Vater erscheint. Zwischen Maria und dem Engel steht eine Vase mit Blumen.

Das Bild ist farbenreich und leuchtend, doch nicht so schön wie die von uns besonders hervorgehobenen Tafelgemälde des Künstlers. „Die Farben", sagt Rittershausen, „sind mit solcher Feinheit und Zärte behandelt, dafs man glauben könnte: wäre die Tafel nicht zu grofs, es spielt Elfenbein darunter." Damit aber trifft er gerade das, was uns zu Tadel Anlafs giebt. Der Meister hat sich hier im Zierlichen versucht und sich damit auf eine Bahn begeben, die seinem Geiste ferner lag. Es ist etwas Unfreies in dem Werke. Nur im Monumentalen fühlt er sich recht zu Hause.

Während diese Arbeiten in den Räumen der Residenz entstanden, war man auch in dem an der Südseite derselben neuangelegten Garten auf das eifrigste thätig. Nach einer Angabe Haeutles entstand die Ausstattung desselben im wesentlichen in den Jahren 1601 bis 1610. Ein Bild der Anlage hat sich nicht erhalten, doch können wir uns nach dem Weningschen Stiche der Residenz, der nach den grofsen Veränderungen entstand, die in der Folge hier vorgenommen wurden, eine ungefähre Vorstellung von derselben machen. So erkennt man am östlichen Ende das offene Sälchen, „inn welchem man durch den ganzen garten absihet" [1]) und an dessen Decke sich drei Gemälde Candids befanden, und ebenso ist hier noch der Monopteros mit dem Pegasus zu sehen, an dessen Kuppelwölbung und Wänden nach Hainhofer Candid die neun Musen und musikalische Instrumente malte. Nach Wening befanden sich diese Darstellungen an der Decke, während die Wände Stuckverkleidung zeigten. Die am Rande der Kuppel stehenden Bronzestatuen stellten nach ihm die vier Jahreszeiten dar. Der Felsenberg auf dem die Bavaria stand, ist wie diese nicht mehr hier vor-

[1]) Der davor befindliche Brunnen mit dem Neptun und den anderen Statuen, die sich noch heut in dem Gärtchen befinden, stammen aus der Zeit Max Emanuels (Haeutle).

handen, er wurde wie Haeutle angiebt, unter Max Emanuel entfernt, nachdem schon früher die bekrönende Statue fortgekommen war.

Die Bavaria befindet sich heut auf dem Monopteros des nördlichen Hofgartens, wo sie auf rundem Sockel steht, der von vier kleinen mit Putten besetzten Postamenten umgeben ist. Unbekleidet steht die jugendliche Gestalt mit rechtem Standbeine vor einer umgestürzten Urne, während sie das linke Bein auf ein unter ihr liegendes Salzfafs gestellt hat, so dafs das Knie stark vorgedrängt wird. Schlank wächst der Oberleib empor, der dicht unter der Brust von einem Spangengürtel umschlossen ist. Durch diesen wird ein kleines Tuch festgehalten, das sich zweimal um den nach unten gestreckten, mit einer Spange geschmückten linken Arm legt, dessen Hand einen dünnen Ährenkranz hält. Über den gebogen vorgestreckten rechten Arm hängt ein mächtiges Hirschfell mit Kopf und Geweih und legt sich von hinten herum mit einem Zipfel über ihren Schofs. An einem über die rechte Schulter gehenden Lederriemen hängt ein Horn. Auf ihrer Rechten ruht der churfürstliche Reichsapfel. Der etwas vorgeneigte, der linken Seite zugewandte Kopf, von dem das Haar in Wellen den Hals und den Nacken herabgleitet, trägt einen mächtigen mit Pflanzenornament und einem Greifen verzierten Helm.

Die vier Putten auf den kleinen Postamenten halten eine Kurfürstenkrone, ein Kirchenmodell, ein Baumreis und ein Füllhorn mit Früchten, Attribute, die auf die Wirksamkeit Maximilians auf staatlichem, religiösem und landwirtschaftlichem Gebiete hinweisen, während das ganze Werk in seiner Vollendung und Schönheit ihn als Pfleger der Künste preist.

Die Figur führte lange den Namen Diana, aber schon Heigel [1]) wies, ehe die Beschreibung Hainhofers bekannt war, nach, dafs dieser Name verkehrt sei und zeigte wie man zu dieser Benennung gekommen war. [2])

---

[1]) Siehe oben S. 92 Anm. 2.

[2]) In einem gegen diesen Aufsatz Heigels gerichteten Artikel meint Thenn in der Beilage zur Augsburger Postzeitung vom 3. Mai 1876, die Identität dieser Bavaria mit der Figur des südlichen Hofgartens leugnen zu müssen, indem er

Aeufsere Gründe, das Werk dem Candid zuzuschreiben, haben wir nicht, denn die Angaben Rittershausens, der bemerkt, dafs es nach Candids Zeichnung gegossen sei und Naglers [1]), der noch hinzusetzt, dafs Krumper die Ausführung versah, beruhen doch nur, wie Heigel es von seinen ebenfalls dahingehenden Angaben bekennt, auf Vermutungen. Doch sind dieselben sehr wahrscheinlich, da der Stil des Werkes entschieden dafür spricht. Thenn, der auch Candid für den Urheber hält, weist mit Recht auf die Ähnlichkeit der Helmbildung mit denen der Landsknechte vom Ludwigsmaussoleum hin und bemerkt, was jedoch wenig beweisen will, dafs sich im Theatinergange, al fresco von Candid gemalt, eine Bavaria mit ähnlichen Attributen befände. Nicht nur in Einzelheiten wie in dem Helme, sondern auch in der ganzen Anlage offenbart sich die Statue als ein Werk des Candid. Die wunderbar zarte Umrifslinie, der schön geschwungene Hals mit dem sich sanft vorneigenden und der leichten Körperdrehung entgegengerichteten Haupte, das Zurücknehmen der rechten Schulter und dagegen das mafsvolle Vordrängen des nach unten gehaltenen linken Armes, zumal aber die Beinstellung, die den ganzen Körper in einen labilen Gleichgewichtszustand versetzt und ihm etwas ungemein Leichtes und Freies giebt, das alles deutet

---

darauf hinweist, dafs die Bavaria, welche Zeiller in seinem Itinerarium Germaniae nov-antiquae Teutsches Reiszbuch durch Hoch vnd Nider Teutschland etc. Straszburg 1632 beschreibt, keinen Reichsapfel halte, der bei unserem Werke gleichsam „der geistige Concentrationspunkt des Werkes“ sei, ferner, dafs Zeiller von Eichenlaub rede, das sich auf ihrem Hute befände, während auf dem Helme der Statue ein Hippogryph zu sehen sei und schliefslich, dafs diese einen Aehrenkranz halte, während Zeiller nur von einem „eher“ spräche. Der letzte Umstand will garnichts besagen, die Erwähnung des Eichenlaubes ist wohl auffallend, wird aber nur als ein Versehen aufzufassen sein und kann, da der triftigste Einwand, die Nichterwähnung des Reichsapfels, nicht stichhaltig ist, bei der übrigen Übereinstimmung die Annahme der Identität nicht aufheben. Der letzterwähnte Einwand, der deshalb von einiger Bedeutung war, da die Fingerhaltung mehr oder weniger auf das Halten einer Kugel deutete, nicht aber weil diese den geistigen Konzentrationspunkt bildet, denn dazu müfste die Figur wenigstens den Blick darauf richten, wird dadurch hinfällig, dafs, wie uns Herr Professor Heigel auf Grund einer Mitteilung des Kgl. Erzgiefsers Herrn Ferdinand Miller versicherte, der rechte Unterarm der Statue ergänzt ist.

[1]) Künstlerlexikon.

auf künstlerische Eigentümlichkeiten, die wir in solcher Vollkommenheit und natürlichen Zusammenwirkung in dieser Zeit nur bei unserem Meister finden.

Über die Zeit der Aufstellung des Werkes an seinem jetzigen Standorte fehlen bestimmte Nachrichten, doch glauben wir, dafs diese noch zu Lebzeiten des Candid und wahrscheinlich nicht lange nach Errichtung des Rundtempels (1615) stattgefunden hat, denn die Putten, die wahrscheinlich erst bei dieser Gelegenheit geschaffen wurden — im südlichen Residenzgarten ist von ihnen nicht die Rede — sind ganz im Geiste der Candidschen Kunst gehalten. Sie erinnern an die wappenhaltenden Engel auf dem Ludwigsmaussoleum. Ein wie anderer Geist bald nach seinem Tode die Plastik beherrschte, zeigten uns die kämpfenden Engel der Mariensäule.

Äufsere Gründe widersprechen dieser Annahme nicht, denn wenn Thenn die im Jahre 1621 verfafste Beschreibung Zeillers anführt, der das Werk im südlichen Hofgarten nennt, um darzuthun, dafs es auf jeden Fall noch in diesem Jahre dort war, so widerlegt sich dieser Einwand dadurch, dafs Zeillers Beschreibung nicht nur des Residenzgartens sondern überhaupt der Residenz wörtlich aus Hainhofers Reisebeschreibung abgeschrieben ist. Alle nach 1611 geschaffenen Bauteile und Anlagen werden daher auch garnicht von ihm erwähnt. Noch im Jahre 1644 nennt Merian[1]), der auf seinem Plane von München die Bavaria im nördlichen Hofgarten andeutet, indem er nach Zeiller berichtet, das Werk im südlichen Garten.[2])

---

[1]) Merian Topographia Bavariae 1644.

[2]) Ebensowenig spricht die von Thenn zitierte Stelle aus dem Gedichte des Jacob Balde gegen unsere frühere Ansetzung der Aufrichtung der Statue auf diesem Rundtempel, die Thenn eben wegen jener Stelle und der Angabe auf dem Plane Merians in die Zeit zwischen 1635 und 1644 setzt. Aus dem Gedichte geht im Gegenteil hervor, dafs sich im Jahre 1635 das Werk schon oben befand. In einem Epithalamion, das Balde im Jahre 1635 auf die Vermählung Maximilians mit Anna, der Tochter des Kaisers Ferdinand, gedichtet hatte, wird bei einer allgemeinen Schilderung des nördlichen Hofgartens eine genaue Beschreibung jenes Rundtempels gegeben, die also lautet:

Cujus in amplexu tholus est mediaque medulla
Surgit aprica domus, mulcenti pervia vento
Namque Eurus reliquaeque timent accedere Buccae

Wir bemerkten früher [1]), dafs aller Wahrscheinlichkeit nach die Bronzestatuetten der vier Jahreszeiten im Garten des bayerischen Nationalmuseums, die wir mit den im Grottenhöfchen erwähnten identifizierten, ungefähr gleichzeitig mit den Arbeiten in dem südlichen Residenzgarten entstanden seien und versprachen bei Betrachtung dieser eine Schilderung derselben zu geben.

Den Frühling stellt eine jugendliche weibliche Gestalt dar, der das leichte Gewand, in dem sie Blumen trägt, von der Schulter herabgefallen ist. Ihre Rechte, die nach dem sich rechts wendenden Kopfe, den ein leichter Blütenkranz umgiebt, geführt ist, hielt wohl ursprünglich eine Blume. — Unbekleidet erscheint der Sommer, eine schön geformte Frauengestalt, über deren linke Schulter ein reichverziertes Band geht. Sie hat ihren linken Fufs auf ein Füllhorn gestellt, das mit Früchten und Ähren gefüllt von ihrer Linken gehalten wird, während ihre Rechte eine Sichel fafst. Ihr geflochtenes Haar, in das einige Ähren hineingesteckt sind, ist teils aufgenommen, teils fällt es frei herab und wird von einem Diadem umgeben. — Mit einer Weinschale, in die er aus einer in der Rechten hoch gehaltenen Traube Saft fliefsen läfst, steht der Herbst da, ein

---

Sparsa nitent asarota solo: fastigia fornix
Jllaqueat: paries variato murice fulget.
Tota loci series octo divisa recedit
Partibus. Euterpe reperit scripsitque Thalia etc.

Thenn meint, dafs der Dichter bei einer so eingehenden Schilderung sicherlich auch die Bavaria genannt haben würde, wenn sie damals schon dort gestanden hätte, und hätte recht, wenn der Dichter eine Beschreibung des Hofgartens hätte geben wollen. Das war aber garnicht seine Absicht, sondern die hier gegebene Schilderung sollte ihm nur dazu dienen, die späteren Vorgänge einzuleiten, und steht auch zu diesen in engster Beziehung. In dem Argumentum, dafs dem Gedicht vorausgeschickt ist, lesen wir, dafs die Bavaria nach dreijähriger Trauer freudig das Haupt erhebend auf ihrem Löwengespanne unter Hymens Gunst nach Wien gefahren sei, und Vers 129 ff. heifst es:

Interea rapido cursu delapsa Vienna
Boica Diva super, summo stetit aethere contra
Caesareas arcas.

Durch diese Verse erhält die vorausgegangene Beschreibung des Rundtempels die auch nur durch dieselben bedingt war, ihren Abschlufs.

[1]) S. 95.

Jüngling mit leichtem Flaum und weinumkränztem Haupte. Über seine linke Schulter fällt nach hinten ein leichter Mantel, der den wohlgebauten Körper nur wenig verhüllt. — In warmer Pelzschaube und -Kappe und mit Pelz verbrämten Stiefeln hat die bärtige Gestalt des Winters ihren rechten Fuſs auf einen Holzstoſs gestellt und zeigt mit der Linken nach oben, während die Rechte mit nach auſsen gekehrter innerer Handfläche angezogen ist.

Von der Herkunft der beiden auſser diesen in dem Garten des Nationalmuseums stehenden Bronzewerke, die laut Katalogangabe wie jene von Candid und Krumper herrühren, von der Virtus und der Venus fand sich nirgends eine Andeutung. Die Venus, eine nackte Gestalt mit einem wasserspeienden Delphine im linken Arme und einem Herzen in der Rechten, wird kaum auf Candid zurückzuführen sein, denn ihre ganze Stellung widerspricht seiner Kompositionsweise, hingegen reiht sich die Virtus seinen besten Werken an. Dieselbe ist eine kriegerische, jugendliche, weibliche Gestalt mit langem, chitonartig gegürtetem Gewande, über das ein reich verzierter Schuppenpanzer gelegt ist. Ihr wild bewegtes Haar flattert frei herab, auf dem Kopfe trägt sie einen mächtigen Helm. Fest steht sie da, mit linkem Stand- und rechtem Spielbeine. Der Körper ist ein wenig auf die rechte Seite geneigt und die Schulter dort ein wenig zurückgenommen. Die nach unten gestreckte Rechte hält das Schwert, während die Linke, der der Kopf zugewandt ist, zum Schwur erhoben ist. (Der Schild ist eine spätere Zuthat.) Ein wunderbares Leben durchströmt die ganze Gestalt, alle Pulse zucken, ihre ganze Stellung deutet auf Mut und Selbstverleugnung, aus ihren Zügen sprechen Kampfeslust und Siegesahnung.

Bei Besprechung der unter Albrecht V. entstandenen Anlagen gedachten wir auch kurz des Wittelsbacher Brunnens im Brunnenhofe der Residenz, an dem im Jahre 1576 gearbeitet wurde.[1]) Derselbe hat in späterer Zeit eine Umwandlung erfahren, denn nicht nur die Ornamente der Brunnensäule, sondern auch einige der Bronzefiguren deuten auf jene Kunstrichtung hin, der die soeben besprochenen Bronzewerke an-

[1]) Vergl. oben S. 14 und Anmerkung 5.

gehören und entstanden vielleicht gleichzeitig mit diesen. Über das ganze Werk sind wir auffallend schlecht unterrichtet; in den verschiedenen Beschreibungen der Residenz wird es nur ganz beiläufig erwähnt. Selbst der sonst so ausführlich schildernde Hainhofer sagt nur bei Erwähnung des Brunnenhofes: „darein ein schöner grosser Röhrkasten mit bildern stehet". Wir wissen daher nicht, ob die Figuren schon ursprünglich die heutige Aufstellung hatten. Das im Jahre 1689 erneuerte[1]) Becken, ein Rechteck mit vorspringenden Rundungen, ist kräftig profiliert und ruht auf einem dreimal abgestuften Untersatze. Aus seiner Mitte steigt auf breitem quadratischen Unterbaue ein Pfeilerpostament empor, an dessen abgestumpften Ecken Voluten mit wasserspeienden Drachen und darüber ebenso funktionierende Widderköpfe vortreten, und dessen Seiten von dem bayerischen und dem lothringischen Wappen, über denen Engel Kronen halten, sowie den von Lorber und Palmen umgebenen Monogrammen[2]) des Maximilian und der Elisabeth geschmückt sind. Auf der weit ausladenden Gesimsplatte des Postamentes ruht ein niedriger, sich nach oben zu verjüngender Fufs, mit Delphinen und Masken verziert, die als Wasserspeier dienen. Auf demselben steht die Bronzestatue Ottos von Wittelsbach, der mit Panzer und Mantel angethan das Zepter in die linke Seite gestemmt und mit der Rechten das aufgestellte Schwert gefafst hat.

Auf dem Brunnenrande befinden sich auf Postamenten sechzehn Bronzefiguren. Vier bärtige Männer, von denen zwei Fische halten, und die durch Urnen als Flufsgötter gekennzeichnet sind, schmücken, auf länglichen Sockeln gelagert, die vortretenden Rundungen und stellen die Flüsse Donau, Lech,

---

[1]) Reber a. a. O.

[2]) Die beiden Buchstaben M und E, die oft getrennt, oft, wie hier zu einem Monogramme vereinigt vorkommen, dürfen nicht, wie Reber es des öfteren thut, als die Anfangsbuchstaben von Max Emanuel betrachtet werden, sondern deuten auf die Namen Maximilian und Elisabeth. Es geht dies nicht nur aus dem Stile der betreffenden Werke, an denen sie angebracht sind, hervor, sondern auch aus dem Umstande, dafs sich gewöhnlich das lothringische Wappen dabei befindet, das Max Emanuel, der Gemahl der Marie Antonie, Tochter Karl II. von Spanien, nicht führte.

Isar und Inn dar. Auf den vorspringenden Ecken, von höheren Postamenten getragen, stehen als Vertreter der vier Elemente Neptun mit dem Delphin, Vulkan mit dem Feuerbrande, Juno mit dem Pfau und Ceres mit den Ähren. Tritonen auf Wassertieren reitend und miteinander kämpfende Seeungeheuer ruhen mit niedrigen Basen auf den acht einspringenden Ecken.

Rittershausen schreibt: „Der Meister dieser Bilder ist unbekannt; dem Stil gemäfs sind sie nach der Zeichnung des Candid und von eben dem Bildgiefser geformt, welcher das Grabmal Kaiser Ludwigs verfertiget hat", und diese Ansicht war auch lange Zeit die herrschende.[1]) Dieselbe ist aber nur zum Teil richtig, denn nur die Statuen der vier Elemente erweisen sich als Werke jener Meister, wie Reber, der den Ursprung der übrigen Figuren als unbekannt angiebt, hervorhebt. Ob ihm dabei bestimmte Nachrichten vorlagen, wissen wir nicht. Der Kunstcharakter der Werke, zumal der beiden weiblichen Gestalten, spricht entschieden dafür und auch die beiden männlichen Gestalten unterscheiden sich durchaus von den gelagerten Flufsgottheiten und der Statue Ottos, nur sind sie hinsichtlich der Komposition viel weniger gut gelungen, als die beiden weiblichen Figuren.[2]) Gehörten sie nicht so eng mit diesen zusammen und deutete nicht die Ausführung auf ein und denselben Meister, so würde man sie kaum für Werke des Candid halten. Dafs er auch den nackten männlichen Körper dekorativ zu gestalten wufste, zeigen die vier Flufsgottheiten im Theatinergange der Residenz.

Mit vorgestelltem rechten Fufse steht vor einem niedrigen Ambosse Vulkan und fafst mit der etwas nach hinten gehaltenen Rechten einen auf jenem stehenden Hammer, während er in der vorgestreckten Linken einen Feuerbrand hält. Der Oberkörper ist ein wenig hintenüber geneigt, der Kopf scharf der linken Seite zugewandt. Um seine Hüften legt sich ein durch Riemenwerk zusammengehaltener leichter Schurz. — Ganz un-

---

[1]) Lipowsky (1810), Marggraff (1846), Nagler, Künstlerlexikon (1851), Sighart (1862) u. a. m.

[2]) Nagler (München 1883) schreibt nur diese beiden, ohne Candid als den entwerfenden Künstler zu betrachten, dem Krumper zu.

bekleidet ist die Figur des Neptun, der sein linkes Bein auf den Kopf eines Delphins gestellt hat, dessen Schwanz emporgerichtet ist. In der gebogen nach unten gehaltenen Rechten hält er eine Muschel, die erhobene Linke, zu der er emporblickt, stützte sich ursprünglich wohl auf einen Dreizack. — Mit dem Pfau an der linken Seite erscheint die nur mit einem Schurze bekleidete Juno. Stolz wiegt sich der Oberleib in den Hüften. Durch starkes Emporheben des vor der Brust gehaltenen rechten Armes neigt sich die linke Seite des Körpers ein wenig und tritt durch Zurücknehmen des nach unten gestreckten linken Armes zurück. Das mit den kunstvoll verschlungenen Haaren und einem Diadem geschmückte Haupt ist hoch aufgerichtet und ein wenig der rechten Seite zugewandt. Den linken Arm ziert eine Spange, in der Hand hält sie einen Griff, vielleicht den eines Zepters. — Mit scharfgestrecktem rechten Standbeine stützt sich die nackte, üppige Gestalt der Ceres auf einen zu ihrer Linken stehenden, mit Ähren umkleideten Stamm und hat auf einen Vorsprung desselben den linken Fuſs so aufgestellt, daſs das Bein in scharfer Biegung vorgedrängt wird. Der Oberkörper macht in den Hüften eine energische Linksdrehung, wodurch die rechte Schulter stark vortritt. Der rechte Oberarm ist dicht an die Brust geklemmt, in der erhobenen Hand hält sie einen Griff, an dem sich wahrscheinlich einst ein Sichelmesser befand. Der Kopf ist in scharfer Rechtswendung etwas nach vorn geneigt, in die in dichten Flechten aufgenommenen Haare sind Kornähren hineingesteckt. Ein auf dem Stamme liegendes Gewandstück legt sich über ihre linke Hüfte.

Die eigentliche Maximilianische Residenz, d. h. der nach neuen Plänen unter der Regierung Maximilians aufgeführte Bau, umfaſst zunächst die vier sich um den Kaiserhof legenden Flügel, deren südlicher durch den Kapellenhof von der alten Residenz getrennt ist, ferner die Verlängerung des Westflügels nach Süden hin, die dieser vorgelagert ist, und dann zwei sich von dem östlichen Flügel aus an der Nord- und Südseite des Küchenhofes hinziehende Gebäudetrakte, deren ersterer späteren Neubauten weichen muſste.

Bestimmte Nachrichten über den Beginn des Baues fehlen,

doch geht aus verschiedenen Angaben hervor, dafs derselbe viel früher anzusetzen ist, als es Nagler [1]) thut, den verschiedene Notizen, wie die, dafs im Dezember des Jahres 1612 bei „unsers Herren-Thor der Grund gegraben“ worden sei, und dafs in demselben Jahre „Heinrich Schön Paumeister vmb die zum neuen gepeuw gemachte Visir“ [2]) 120 fl. erhalten habe, dazu veranlafste, den Anfang in dieses Jahr zu rücken, wobei er jedoch bemerkt, dafs Maximilian schon im Jahre 1607 ernstlich an eine Erweiterung gedacht habe.

Anhalt geben einige Andeutungen Hainhofers, der im Jahre 1611 durch das südliche der beiden Westportale schritt. Das beweist, dafs der im Jahre 1612 genannte Plan des Schön sich unmöglich auf den Westflügel bezogen haben kann, da dieser, wie bemerkt, einheitlich entworfen ist und keinerlei Trennung erlaubt. Dafs derselbe schon in diesem Jahre zum gröfseren Teile fertig dastand, geht mit Gewifsheit daraus hervor, dafs in den hier liegenden Steinzimmern mit Ausnahme der beiden nördlichen, welche die Jahreszahl 1617 zeigen, in der Stuckverkleidung das Jahr 1612 angebracht ist. Früher als dieser Teil entstand der Südflügel, denn in dem hier gelegenen Herkulessaale nennt Hainhofer schon 1611 Wandgemälde, auf die wir zurückkommen werden.

Der Bau, für den im Jahre 1612 der Grund gegraben wurde, ist nichts anderes als der Nordflügel des Kaiserhofes, was mit Sicherheit aus Hainhofers Worten aus diesem Jahre hervorgeht: „jetzt führen sie (Ire Dhlt) einen starckhen baw, brechen von allen gebewen gegen der Stadtmauer gar vil hinweckh vnd würdt wol ein statlichs wesen werden“. Das Herrenthor, von dem Nagler sprach, lag, wie der Volckmersche Stadtplan vom Jahre 1613 zeigt, auf dem leider die ganze Residenz nicht angegeben ist, an der Nordwestecke der Residenz und von da aus zog sich an der Nordseite entlang die Stadtmauer hin. — Über den Bau des Ostflügels mit den Trierschen Zimmern fehlen alle Andeutungen.

---

[1]) München 1863.

[2]) Diese Hofkammerrechnungsnotiz brachte er schon im Jahre 1845 in seinem Künstlerlexikon unter Schön.

Fast alle älteren Schriftsteller geben an, dafs Candid den Plan zu dieser ganzen Anlage geliefert habe, und wenn Zweifel auftauchen, so handelt es sich stets um eine Entscheidung zwischen ihm und dem Kurfürsten Maximilian. So sagt Milizia, dafs Maximilian als erster Architekt des Baues habe gelten wollen, dafs man jedoch glaube, Candid habe dabei vielfach die Hand im Spiele gehabt, und Bianconi meint, dafs Maximilian, als er diesen Bau aufführen liefs, stets den Rat des Candid befolgt habe. Carton bezweifelt die Ansicht seines Gewährsmannes Fortoul [1]), dafs der Plan von Maximilian herrühre und meint, wenn dieser auch vielleicht an dem Baue teil hatte, so sei derselbe doch im wesentlichen ein Werk des Candid. Cartons Angabe, Candid habe seinen Namen an der Treppe der Residenz angebracht [2]), ist verkehrt und beruht auf dem Mifsverstehen einer Stelle bei Fortoul, der bei der Schilderung der Residenz bemerkt: „Son nom est attaché à l'escalier". Dafs dies nur bildlich zu verstehen sei, geht aus den darauf folgenden Worten Fortouls hervor: „Pourquoi remarquerait-on, qu'il a fait l'escalier, s'il avait fait le palais lui-même". Fortoul stützt seine Angabe, dafs Maximilian selbst den Entwurf geliefert und den Bau geleitet habe, durch eine Anekdote, die auch Buchner bringt, und die vielleicht allein zu jener Annahme geführt hat. Als Gustav Adolf in München war, das er mit einem goldenen Sattel auf magerem Pferde verglich, und hier die Residenz besichtigte, soll er ausgerufen haben: „Wie schade, dafs ich diesen Palast nicht auf Rollen fortschaffen kann". Auf seine Frage, wer denn der Architekt dieses Baues gewesen sei, antwortete der ihn führende Beamte: „Kein anderer als der Kurfürst selbst". „Den Architekten möcht ich mir wohl nach Stockholm mitnehmen", meinte da Gustav Adolf, worauf jener erwiderte: „Davor wird er sich zu hüten wissen".

Diese ganze Erzählung ist so unwahrscheinlich, dafs wir unmöglich aus ihr irgend einen Schlufs zu ziehen berechtigt sind. Immerhin bleibt aber die Möglichkeit nicht ausgeschlossen,

---

[1]) Lettres sur Munic in der Revue de Paris, III. Serie, Tome I., 3. Edition. Paris 1839.

[2]) Dieselbe findet sich noch in dem Artikel Sirets.

dafs Maximilian in ähnlicher Weise wie Friedrich der Grofse zu seinem Sanssouci eine ungefähre Aufzeichnung des Ganzen gemacht habe, um seine Pläne und Absichten kundzugeben.[1]) Sind wir aber berechtigt, Candid als den Architekten zu betrachten?

Die neuere Forschung verhält sich zu der Frage nach dem Künstler des Entwurfs ganz anders, indem sie Maximilian ganz aus dem Spiele läfst und Candid den Entwurf abspricht, um ihn entweder dem Schön oder dem Reiffenstuel zuzuweisen.

Auf Grund der obenerwähnten Kammerrechnungsnotiz sagt Nagler, nicht Candid, sondern Heinrich Schön, der Schüler des Quirin Reiffenstuel, sei der Baumeister und für seine Zeit ein Meister im Renaissance-Stil gewesen. Sein im Jahre 1612 genannter Plan sei aus einer Konkurrenz mit Hans Häckl und Hans Krumper hervorgegangen und nach demselben habe, wie aus der Rechnungsnotiz „Vmb für den M. Blasium gemachte Formb vnd anders 76 fl. 11 Xr." hervorgehe, Fistulator ein Gipsmodell angefertigt. Nun aber sahen wir schon, dafs diese Angaben in Bezug auf den Süd- und Westflügel haltlos sind, und dies veranlafst Haeutle, den Reiffenstuel als den eigentlichen Baumeister des Schlosses zu betrachten. „Peter Candid", meint er, „dem man bisher die Entwerfung der bezüglichen Bau-Pläne ziemlich allgemein zuschrieb, mag immerhin grofsen Einflufs in der Sache geübt haben, Thatsache ist aber, dafs die Pläne zu dem Residenz-Neubau vom damaligen bayerischen Hofbaumeister Hanns Reiffenstuel herrühren". Noch weiter geht Seidel[2]), wenn er sagt, „Aus diesen urkundlich festgestellten Thatsachen ist als wichtig und erfreulich hervorzuheben, dafs vor Allem bei dem erwähnten Maximilianischen Residenzbaue und bei dessen Ausschmückung vorwiegend einheimische Künstler als Entwerfende und Ausführende thätig waren, dafs die Thätigkeit des Niederländers Peter Candid (Peter de Wite) eine weit geringere war, als gewöhnlich angenommen wird,

[1]) Als Kuriosum mag noch erwähnt werden, dafs A. von Schaden in seiner „Neuesten humoristisch-topographisch-statistischen Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München etc." 1833 sagt, der Plan der Residenz sei nach einem Grundrisse Vasaris gemacht.

[2]) In der Einleitung zu dem Haeutleschen Texte.

kurz, dafs wir diesen ganzen Residenzbau als ein Werk deutscher Künstler, als deutsche Renaissance erkennen müssen — und sie ist dieses letztere im besten Sinne des Wortes, die Arbeiten dieser Künstler sind durchaus frei von jeder Formenspielerei und Verkünstelung, edel und voll Würde". Und welche Künstler nennt er nun? Hans Reiffenstuel, Heinrich Schön, Hans Krumper, Johann Damian, Georg Mair, Dionys Frey, Bartholomäus Wenglein, Hans Wernle und Hans Rottenhammer. Diese sollen nach ihm selbständig neben Candid und Vincentino in der Residenz thätig gewesen sein.

Wo sind denn die Thatsachen, welche beweisen, dafs die Thätigkeit des Candid bei diesem Baue eine geringere war, als man früher annahm und dafs Hans Reiffenstuel der Baumeister war; und was zwingt uns, noch immer den Schön als einen Meister im Renaissance-Stile zu betrachten, wie Haeutle es will, um demselben nicht unrecht zu thun? Ist es nicht vielmehr unsere Pflicht, diese Ansicht zu zerstören, wenn sie sich als nichtig erweist! Was wissen wir überhaupt über diese beiden Männer?

Schon in den achtziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts kommt Hans Reiffenstuel in den Hofzahlamtsrechnungen vor. 1587 wird er mit 170 fl. Gehalt als Werkmeister angestellt, von 1592 an erhält er jährlich 200 fl. und im Jahre 1597, in dem er Baumeisteramtsverwalter wird, eine Aufbesserung von 50 fl. In diesem Jahre tritt für den verstorbenen Werkmeister Georg Reiffenstuel Quirin Reiffenstuel ein, der die Besoldung von 125 fl., die Georg bezog, beibehält.

Von 1600 an wird Hans Reiffenstuel als Baumeister angeführt, seine Besoldung wächst, und vom Jahre 1602 bis zu seinem im Jahre 1620 erfolgten Tode bezieht er ein Jahresgehalt von 300 fl. Im Jahre 1611, in dem er „in ansehung er nun mehr vil jar lanng gediennt aus g. semel pro semper" 300 fl. als Geschenk erhält, und in den darauf folgenden wird er des öfteren „alter baumeister" genannt. Am meisten kommt er unter „Zerungen" vor, im Jahre 1604 mit dem Vermerk: „in besichtigung etlicher gepew". In jedem Jahre bis zu seinem Tode erhält er Summen für seine Reisen nach Anger, Dachau, Friedberg, Giesing, Hof, Ingolstadt, Landsberg, Lechhausen, Lichten-

berg, Reichenhall, Rhein, Starenberg, Wolfershausen und anderen bayerischen Städten, und dies läfst uns vermuten, dafs er am Residenzbaue nicht beschäftigt war, sondern dafs seine eigentliche Thätigkeit darin bestand, das Bauwesen in Bayern zu inspizieren. Es wird dies sogar in hohem Grade wahrscheinlich, wenn wir die Forderung lesen, welche die von Wilhelm im Jahre 1597 eingesetzte Kommission[1]) stellte: „Das untergeordnete Bauwesen solle der Hofkammer anvertraut und für das Ober- und Unterland zwei Baumeister angestellt werden, ohne deren Genehmigung kein Gebäude aufgeführt werden dürfe, damit nicht, wie bisher nur auf Flickwerk über 20,000 fl. verwendet würden". Gerade in diesem Jahre wurde, wie bemerkt, Reiffenstuel Baumeisteramtsverwalter. Wenn wir nun noch bedenken, dafs Reiffenstuel die Anlage der Starenberger Salinen schuf, so glauben wir Grund genug zu haben, in ihm nur einen praktischen Baumeister zu erblicken, nicht aber einen Künstler, der den Residenzbau entworfen haben könnte. Am allerwenigsten sprechen die Thatsachen dafür.

Weniger gut sind wir über Heinrich Schön unterrichtet. Vielleicht ist er mit dem in den Baurechnungen der Jesuitenkirche genannten „kistler" Heinrich Schön identisch. Er stand zu dem Residenzbaue in Beziehung, doch läfst sich aus den Rechnungsnotizen durchaus nicht ersehen, dafs er irgend etwas mit der künstlerischen Leitung zu thun gehabt habe. Im Jahre 1608 wird er fest angestellt, und zwar heifst es hier unter „Pawamt": „Hainrich Schön ist die verwaltung desz hof-pawmeister ambts vfgetragen vnd ime zu jerlichen besoldung von 1. july a° laut der ordinanz verordnet worden 200 fl." Zwei Jahre darauf wird ihm sein Gehalt um 100 fl. erhöht, und diese 300 fl. behält er. Aufserdem wird er jährlich unter „Hofgepew" genannt, für das er bedeutende Summen in Empfang nimmt. Er wird stets Hofbaumeisteramtsverwalter genannt und behält diesen Titel selbst nach Reiffenstuels Tode bei. Erst in späterer Zeit wird er in den Rechnungen als kurfürstlicher Baumeister geführt und stirbt als solcher am 7. Dezember des Jahres 1648.[2])

---

[1]) Vergl. oben S. 29.

[2]) Totenbuch der Frauenkirche.

Auch diese Angaben gestatten nicht, auf einen künstlerisch wirkenden Architekten zu schliefsen. Sind wir aber nicht durch die Rechnungsnotiz vom Jahre 1612 dazu gezwungen? Wie wir sahen, fand damals eine Konkurrenz zwischen Häckl, Krumper und Schön statt, und der Plan des letzteren wurde angenommen. Was nötigt denn aber zu der Annahme, dafs dieser der Entwurf des im Jahre 1612 begonnenen Nordflügels der Residenz gewesen sei?

Sehen wir uns die Stiche Wenings an, die uns die Residenz von den verschiedenen Seiten in dem ursprünglichen Zustande zeigen, so kann es garnicht zweifelhaft sein, dafs die sich um den Kaiserhof legenden Gebäudeteile zusammen geplant worden sind, und dafs eine Trennung des nördlichen Flügels von dem auf ihn stofsenden Westflügel ebensowenig erlaubt ist, wie die Zerlegung des Westflügels in zwei für sich entstandene Teile. Der Gedanke einer mächtigen Saalanlage mit einem monumentalen Treppenhause, die fast den ganzen Nordflügel ausfüllen, konnte bei der Anlage eines solchen Baues unmöglich erst dann entstehen, nachdem man einen oder zwei Flügel mit einer stattlichen Reihe durchgehender Zimmer nach dieser Richtung hinausgeführt hatte. Wohl aber begreift sich, dafs man erst den mehr praktischen Bedürfnissen genügte und die nötigen Wohn- und Gesellschaftsräume schuf, um dann erst an den Bau von Pracht- und Repräsentationsräumen zu gehen. Hiefür spricht auch, dafs die beiden nördlichen grofsen Säle des Westflügels erst im Jahre 1617, also fünf Jahre später als die übrigen vollendet und somit wahrscheinlich erst mit dem Nordflügel aufgeführt worden sind.

Ist aber die Anlage einheitlich geplant, so kann die „Visir" vom Jahre 1612 kein Entwurf gewesen sein, und die Konkurrenz nicht einem solchen gegolten haben. Dagegen ist es sehr wahrscheinlich, dafs es sich in derselben um die Ausarbeitung der von einem nicht technisch geschulten Manne entworfenen Pläne für die praktische Ausführung handelte, und gerade die erwähnte Herstellung eines Modells, die auch in Italien Sitte war, seitdem die Maler architektonische Entwürfe lieferten[1]), macht

[1]) Vergl. Anton Springer, Raffael und Michelangelo S. 105 (1883).

die Annahme sehr wahrscheinlich. Bemerkenswert ist auch, daſs Krumper einer der Konkurrenten ist, der, wie wir sahen bei der Errichtung des Bennobogens die gemachten Pläne zu untersuchen hatte und wegen der Ausführung des Werkes zu Rate gezogen war. Vielleicht fand hier ein wirkliches Submissionsverfahren statt. In ähnlicher Weise war man ja bei dem Baue der Michaelskirche vorgegangen. Dietrich hatte die Pläne geliefert, Oeggel berechnete die Ausführung, und da diese sich zu teuer stellte, wurde sie dem Miller, der billigere Berechnungen gemacht hatte, übergeben. Soll uns die ungerechtfertigte Glorifizierung Millers nicht eine Lehre sein, und gemahnt sie uns nicht zur Vorsicht, den Schön nicht für mehr zu nehmen, als er in Wirklichkeit war!

Keiner dieser beiden für Candid eingesetzten Männer war im stande, diesen in Wahrheit zu verdrängen, und es fragt sich nun, ob noch positive Gründe für ihn sprechen.

Daſs er bei dem Baue die Oberleitung hatte und für seine Ausstattung vielfach beschäftigt war, geht mit Gewiſsheit aus dem schon mehrfach herangezogenen Briefe vom Jahre 1613 hervor, in dem er sagt, daſs er nun schon dreiſsig Jahre hindurch in bayerischen Diensten sein Auſserstes gethan habe und dann fortfährt: „(habe) mich die gantze zeit mit der mir von anfangs bestimbter besoldung ohne ainige daran beschene addition oder verbesserung gehorsamist bemiegen lassen, vnangesehen von selbiger zeit an die leuff vill theurer, mein hauszwesen schwerer vnd meine v(er) richtungen vmb souil desto häufiger worden seind dsz obwoln ich von onfang vmb mehrers nicht alsz vmb meine bloſse handtarbeit allein sorgen dörffen, ich doch nun mehr etlich jar hero aus E. Frl. Dtl. gdisten geschefft die gantze operas vnd was anders dabei zumahlen vnd zuuerrichten gehabt, gleichwol so willigist alsz schuldigist stetts dirigirt, darneben aber einen alsz den andern weg von meiner handt jedes jars manche starckhe arbait vnd solche werckh vollendet, vmb welche ein anderer vill mit einem mehreren alsz wormit man mich besöldet, hätte belohnt werden müessen.“ Unzweifelhaft hat er bei den Worten „die gantze operas“ besonders die Arbeiten für die Residenz im Auge; die groſsen Arbeiten für

die Frauenkirche fallen in eine spätere Zeit, und an seine bedeutende Thätigkeit für die Teppichwirkerei ist deshalb nicht zu denken, da er für diese mehrere Male, 1607 und 1612 besonders belohnt worden war. Die Briefstelle besagt somit, dafs er den ganzen Residenzbau und was an malerischer und anderer Ausstattung für denselben hergestellt wurde, geleitet und aufserdem jährlich bedeutende Arbeiten für denselben geliefert habe. Wie bedeutend sein Einfluſs auf die malerische Ausstattung gewesen ist, geht auch daraus hervor, dafs, als die Augsburger im Jahre 1619 den grofsen Saal ihres Rathauses schmücken wollten, Candid mit dem Entwurfe der Gemälde beauftragt wurde, worüber sich, wie wir später zeigen werden, glücklicherweise die genauesten Nachrichten erhalten haben.

Dafs Candid den Plan zum Ganzen geliefert habe, läfst sich nicht mit voller Gewifsheit behaupten, doch sehen wir durchaus nicht ein, was uns nötigte, die alte Angabe auch nur im mindesten zu bezweifeln, denn dafs Candid nicht dazu im stande gewesen sein solle, kann schon allein dem prachtvollen Aufbaue des Ludwigsmaussoleums gegenüber nicht behauptet werden, und würde wohl ganz hinfällig sein, wenn noch der herrliche Bennobogen und der prächtige, ebenfalls demolierte Hauptaltar der Frauenkirche als Zeugen für das architektonische Geschick des Candid aufzutreten vermöchten.[1])

Der Plan der Maximilianischen Residenz ist ein sehr einfacher.[2]) Von einer an der Nordwestecke des Brunnenhofes gelegenen Vorhalle, zu der eine Marmortreppe hinaufführt, gelangt man in den Herkulessaal, an den sich ein langer, neben einer Flucht kleiner Zimmer laufender und nach dem an der Westfront gelegenen Hartschiersaale führender Korridor anschliefst. Von diesem Saale aus tritt man links in eine Flucht von vier Zimmern und rechts in den sogenannten Wappen-

[1]) Dafs Candid, wie Nagler (Künstlerlexikon) bemerkt, den Titel eines Hofarchitekten gehabt habe, fanden wir nicht bestätigt.

[2]) Nur der erste Stock ist für uns von Interesse, da die unteren Räumlichkeiten keinerlei Ausstattung erhalten haben.

oder Theatinergang, der an der Westfront entlang läuft, während nach dem Kaiserhofe hinaus, mit jenem Gange ein wenig divergierend, so dafs eine Zahl kleinerer Räume dazwischen tritt, eine Flucht von sechs Zimmern liegt, die, Steinzimmer genannt, ebenfalls von dem Hartschiersaale aus zugänglich sind. Am Nordende des Theatinerganges liegt zur rechten eine kleine Vorhalle, von der aus eine schmale Treppe hinabführt, und daran schliefst sich der mit dem letzten Steinzimmer verbundene Vierschimmelsaal, der sich in drei Thüren nach dem grofsen Kaisersaale öffnet. Von diesem führen drei an der gegenüberliegenden Wand befindliche Thüren in das grofse Treppenhaus, an das mit einem gröfseren Vorraume das Nordende des Ostflügels tritt. In diesem liegt nach dem Kaiserhofe hinaus eine Flucht von acht Zimmern, Triersche Zimmer genannt, und neben diesen läuft ein Korridor entlang, der in die neben dem Herkulessaale gelegene Vorhalle mündet, von der aus sich an der Südseite des Küchenhofes der Charlottengang hinzieht.

Auf die vorgenommenen Veränderungen und Umbauten werden wir bei der Betrachtung der einzelnen Teile hinweisen.

Nord- und Westfront wurden monumental gestaltet, erstere durch ein mittleres Portal und zwei Risalite an den Seiten, die durch Giebel mit seitlichen Voluten bekrönt waren, letztere durch zwei prachtvolle Marmorportale und eine zwischen diesen angebrachte Figurennische aus demselben Materiale. Im übrigen blieb die Ausschmückung der Fassaden der Malerei überlassen, die sich dabei nicht frei erging, sondern als Vertreterin der Architektur deren Ordnungen auf der Fläche nachahmte. In gleicher Weise wurden die Wände des Kaiser- und des Kapellenhofes geschmückt. Die Malerei hat der Witterung nicht stand gehalten und wurde neuerdings im Kaiserhofe restauriert. An der Westfront ist fast die letzte Spur verschwunden, so dafs sie jetzt in rohem Putze dasteht. Die alten Stiche[1]) zeigen, dafs die Fenster eine reiche Umrahmung hatten und unten durch zwei schmale, gekuppelte Pilaster, oben durch einen breiten Pilaster mit Postament, das auf dem kräftigen Gurtgesimse ruhte, von einander getrennt waren. An den Ecken war eine

[1]) Bei Merian, Wening u. a.

Quaderbossage angegeben. Der Fassade war eine Dockenbalustrade vorgelagert, auf deren Eckpostamenten vor den Thoren die früher[1]) angeführten wappenhaltenden Löwen saſsen, von denen die zwei des südlichen Thores die weitaus besseren sind. Nach Wegfall der Balustrade erscheinen dieselben heute dort etwas unvermittelt.

Die Bemalung der Nordseite entsprach im wesentlichen der der Westfront, dagegen zeigt der Kaiserhof eine andere Anordnung. Hier sind je zwei Fenster gekuppelt und von einem Bogen überspannt, der zwei runde, meist blinde Fenster in sich aufnimmt. Zwischen den Fenstern stehen im oberen und unteren Stockwerke, die durch ein Gurtgesims von einander getrennt sind, je zwei gekuppelte Pilaster, die ein Ornament zwischen sich nehmen. — Hier wie an der Westfassade sind die Formen einfach und ohne Hervortreten dekorativen Schmuckes behandelt. Die Ausführung dieser Malereien besorgten nach Haeutle die Maler Bartholomaeus Reitter und Peter Wendseisen.

Die beiden Portale an der Westfassade sind von einer wunderbaren Kraft und Monumentalität und unterscheiden sich dadurch von den viel zarter gehaltenen Portalen an der Michaelskirche, wie überhaupt die dekorativen Arbeiten in dieser Kirche viel weniger kräftig und energisch sind als die der Residenz.

Es wird sich schwer entscheiden lassen, welchen Vorbildern Candid vornehmlich gefolgt ist, doch halten wir es trotz der angedeuteten Verschiedenheit für wahrscheinlich, daſs Wendel Dietrich auf ihn von wesentlichem Einflusse gewesen ist, denn in den Architekturformen weicht er nicht sonderlich von diesem ab, sondern bildet sie nur seiner Natur entsprechend um. Auch für die Entscheidung dieser Frage wäre der Bennobogen ein wichtiges Zeugnis, der, soweit die Skizze Petzls ein Urteil zuläſst, in Anlehnung an den Triumphbogen der Michaelskirche geschaffen zu sein scheint.

Die aus rotem Marmor hergestellten Portale sind dreiteilig. Das mittlere groſse Rundbogenthor wird seitlich von gequa-

[1]) S. 106.

derten auf niedrigen Postamenten ruhenden Wandpilastern eingeschlossen, die ein Triglyphon tragen, das aufserdem durch den Schlufsstein des Bogens gestützt wird. Metopen und Zwickelfelder tragen bronzenen Reliefschmuck. Darüber steigt ein Dreiecksgiebel an, in dessen Durchbrechung ein Fenster der gleichmäfsig fortlaufenden Flucht, durch einen volutenartig endigenden Ablauf mit jenem vermittelt, geschickt hineingreift, während auf den Schrägflächen aus Bronze gegossene, allegorische, weibliche Gestalten gelagert sind. Auf dem Fenster, an dessen Seiten schwere Fruchtschnüre herunterhängen, ruht ein durchbrochener geschweifter Rundgiebel mit dem aus Bronze gebildeten Monogramme des Maximilian und der Elisabeth. Zu Seiten dieses Thores befindet sich je ein kleiner Eingang mit darüber liegendem Rundfenster, über denen aus Bronze links von Löwen gehalten das bayerische, rechts von Greifen gehalten das lothringische Wappen angebracht sind.

Die Umrahmung der zwischen den Portalen liegenden Nische ist aus demselben Materiale wie jene hergestellt. Auf einer von zwei geraden Stützen getragenen Steinplatte erheben sich auf Postamenten zwei mit Renaissance-Kapitälern versehene Wandpilaster, die ein Gesims mit hohem Friese tragen, auf dem die Jahreszahl MDCXVI steht. Darauf lagert ein durchbrochener Dreiecksgiebel mit einem geflügelten Engelsköpfchen, das eine von Palmzweigen umrahmte grofse Inschrifttafel trägt, die aufserdem noch von zwei auf den Schrägflächen des Giebels sitzenden Engeln gehalten wird und folgende Inschrift enthält:

Sub tuum praesidium confugimus
Sub quo securi, laetique degimus.

Die beiden Pilaster schliefsen die Nische mit der gekrönten Maria ein, die hier, wie eine zwischen den Postamenten angebrachte Inschrift besagt, als Patrona Bavariae gedacht ist. Unter derselben befindet sich zwischen den beiden Stützen eine schöne Bronzelaterne.

Haeutle giebt an, dafs noch im Jahre 1614 Blasius Fistulator und dann dessen Söhne Paul und Wilhelm an den beiden Portalen gearbeitet hätten; wahrscheinlich versahen sie auch die Ausführung der Nische.

Über die diese Front schmückenden Bronzen bringt Haeutle

verschiedene Rechnungsnotizen und gelangt durch sie zu dem Schlusse, dafs die bisher allgemein geltende Ansicht, Krumper habe die Ausführung besorgt, falsch sei. Er berichtet nämlich, dafs der schon bei Besprechung des Grottenhöfchens genannte Goldschmied Georg Mair für die sämtlichen Modelle 440 fl. und der Giefser Bartholomaeus Wenglein für den Gufs derselben 1000 fl. erhalten habe. Die Laterne habe der junge Schön, Sohn des Baumeisters und Schüler des Fistulator modelliert und dafür 12 fl. 19 Xr. erhalten. Leider fehlt uns auch für diese Rechnungsnotizen der Wortlaut, so dafs wir nicht in der Lage sind, den Fehlern, die sich in diese Angaben eingeschlichen haben, auf die Spur zu kommen, denn dafs die Summe von 440 fl. für die Modellierung von fünf grofsen Statuen, vier Wappen und anderem Bronzeschmuck eine viel zu geringe ist, geht schon daraus hervor, dafs, wie wir sahen, Gerhard allein für das „formieren vnd verschnaitten" des Erzengels Michael 800 fl. erhalten hatte, und ebenso unmöglich ist es, dafs für die Modellierung der Laterne, die ein wahres Kabinetstück ist, nur 12 fl. 6 Xr. sollten gezahlt worden sein. Ja, wir möchten es geradezu bezweifeln, dafs Schön, der sonst garnicht als Bildhauer vorkommt[1]) und, wie aus den Hofzahlamtsrechnungen der vierziger Jahre hervorgeht, mehr Ingenieur als Architekt gewesen ist, überhaupt an der Modellierung teilgenommen habe, die gerade hier von besonderer Feinheit und Vollendung ist. Vielleicht hatte er dem Modelleur den Holzkern gezimmert. — Aber abgesehen von diesen Gründen, ist es schon höchst unwahrscheinlich, dafs Krumper, der im Jahre 1609 mit 480 fl. als Hofbildhauer angestellt worden war, bei der Ausführung dieser bedeutenden Arbeiten ganz unbeteiligt gewesen sein sollte. Wahrscheinlich versah Georg Mair, wie seinerzeit Bayr an den fünf Figuren des Augustusbrunnens die feinere Ziselierarbeit. Die Summen von 440 fl. und 470 fl. entsprechen sich so ziemlich. Für die künstlerische Urheberschaft des Candid, die bisher allgemein galt und auch aus stilistischen Gründen unzweifelhaft ist, können bestimmte Daten nicht angegeben werden.

[1]) Im Jahre 1625 wird er mit 150 fl. Gehalt am Bauamt angestellt.

Am besten gelungen sind die auf den Portalen gelagerten vier allegorischen Gestalten, links die Prudentia und die Justitia, rechts die Fortitudo und die Temperantia, deren jede durch eine auf dem Giebelfriese angebrachte Inschrift gekennzeichnet ist.

In ernstem Ärmelgewande sitzt nach links mit angezogenem rechten Beine die Prudentia und faſst mit der Rechten ein Steuerruder, während sie in der Linken mit auf den Giebel gelegtem Unterarme ein Buch hält, in dem sie liest. Auf ihrer Brust glänzt ein Stern, das Haupt ist mit Eichenlaub bekränzt. Leichter gewandet mit bloſsen Armen sitzt aufrecht die Justitia mit leicht gebogenen Beinen, von denen das rechte etwas stärker angezogen ist, und hält in der halb erhobenen Rechten, wie die alten Beschreiber angeben, einen Wermutkranz[1]), während sie mit der auf dem linken Beine ruhenden Linken ein geschlossenes Buch gefaſst hat. Eine mächtige Sonne strahlt von ihrer Brust. Der dem Kranze zugewandte Kopf ist mit einem von Palmenzweigen umgebenen Diadem geschmückt. — Dieser entsprechend gewandet in ärmellosem Kleide, nur noch mit einem Löwenfelle über der rechten Schulter, sitzt auf dem rechten Portale nach links die Fortitudo, das rechte Bein über das auflagernde, angezogene linke geschlagen und mit der Rechten einen Felsblock umfassend, während die ausgestreckte, den Rand des Giebels berührende Linke eine geschulterte Keule hält. Der nach dieser Seite hin gedrehte Kopf trägt ein mit Eichenlaub belebtes Diadem. — In schwerem Mantel und faltenreichem Ärmelgewande, aus dem der Unterschenkel des ein wenig angezogenen rechten Beines, den ein zierlich gearbeitetes, reich geschmücktes Sandalenriemenwerk umgiebt, nackt hervortritt, sitzt wie die Justitia in gerader Haltung und mit aufgestelltem linken Fuſse die Temperantia, auf deren seitlich gehaltener Linken eine Uhr steht, auf die der Zeigefinger der Rechten weist. Die Ärmel zeigen Puffen mit ornamentierten Bändern und weitem Überschlage. Reizvoll ist das Haar des dem Beschauer zugewandten Kopfes behandelt. Dasselbe ist, von Perlschnüren durchzogen, in Flechten aufgenommen, deren

[1]) Heute ist nur noch ein Reif mit einem herabhängenden Blatte übrig.

eine sich vor das bekrönende Diadem, hinter welchem Eichenlaub hervorkommt, legt.

Nicht so gut gelungen wie diese vier Prachtgestalten ist das in der Nische aufgestellte Marienbild. — Das rechte Bein auf eine Mondsichel stellend, hält die Madonna mit der Rechten das auf ihrem Knie stehende Christkind, das, hinabblickend, mit einem Reichsapfel in der Linken, die Rechte wie segnend ausgestreckt und mit dem Oberkörper eine Rechtsdrehung gemacht hat. Sie trägt ein Kleid mit langen geschlossenen Armeln und einen mit reicher Stickerei umsäumten Mantel, der vorn auf der Brust durch eine grofse Agraffe zusammengehalten, unter dem etwas seitlich nach unten gehaltenen linken Arm, dessen Hand ein Zepter hält, hervorkommt und, sich über den rechten Oberschenkel scharf hinwegziehend, über den rechten Unterarm abfällt. Das etwas der linken Seite zugewandte Haupt, von dem die Haare lang herabwallen, trägt einen Blütenkranz und eine hohe Krone, die von einem Sternenkranze umgeben ist.

Ohne dafs das Werk wie der Erzengel Michael der Kunstweise des Candid geradezu widerspräche, ist in demselben eine Unruhe und ein Mangel an Zusammenschlufs der einzelnen Teile, die bei der Vollendung der übrigen Werke dieser Fassade nur um so stärker hervortreten. Beunruhigend wirkt nicht nur die gezwungene Haltung des Kleinen, sondern auch die geringe Beziehung, in der die Madonna zu demselben steht. Mangelhaft und nicht zu vergleichen mit der Maria der Säule ist die ganze Haltung der Madonna und auch dem Mantel fehlt die dort echt monumentale Lagerung. Trotz allem erkennen wir in dem Werke unseren Meister, dessen Eigentümlichkeiten im einzelnen durchklingen, aber nicht zu einem Ganzen zusammengestimmt sind. Vielleicht hatte er bei der Fülle der Arbeiten die Modellierung dieser Gestalt dem Krumper allein überlassen, mit dem er ja Ateliergemeinschaft hatte, während er an der der übrigen Figuren selbst teilnahm.

Von köstlichem Reize ist die eingemauerte Bronzelaterne, die, im Grundrisse ein halbes Achteck, auf reichgeschmückter Konsole ruht. In Art eines Pavillons mit Kuppel sich aufbauend zeigt sie an ihren Stützen zwischen den Glasfenstern

aus schmalen Voluten herauskommende Sirenen mit Blumenkörben auf dem Kopfe, und um den Rand der Kuppel zierliche Engelsköpfchen gelagert, während der Knopf und die Rippen der Kuppel, sowie der Fries und der Untersatz des kleinen Aufbaues mit Pflanzenornament versehen sind.

Noch bevor diese Arbeiten entstanden, war Candid in einem Saale des schon früher vollendeten Südflügels der Residenz an der Ausstattung thätig gewesen. Bestimmte Nachrichten liegen hierüber nicht vor, es ergiebt sich dies jedoch aus der Kombination verschiedener Thatsachen. Von den in diesem Saale — es ist der schon genannte Herkulessaal — geschaffenen Malereien des Künstlers hat sich nichts erhalten, da derselbe am Anfange unseres Jahrhunderts vollständig umgestaltet und in klassizistischer Manier ausgestattet worden ist. Von diesem Saale sagt Wening, „dasz er nach dem vorbeschribenen Kayser Saal der vortrefflichste seye, warinn die Bildnusz Herculis auff einem künstlichen Camin zu sehen, sonsten aber herrliche Gemähl bevorab zehen Stuck die desz Durchleuchtigisten Chur-Hausz Bayern höchstrühmliche Geschichten vorstellen. Auf diesem Saal pflegen die offentliche Festinen gehalten vnd so dann die Wände mit über ausz schönen Tapetzereien behengt zu werden, dene die Thaten Herculis köstlich eingewürcket seynd.“ Daſs die hier erwähnten Bilder schon im Jahre 1611 gemalt waren, geht aus einer Bemerkung Hainhofers hervor, der bei Erwähnung des Saales sagt, daſs „inn der höhe herumb etliche bayrische historia abgemahlet sein.“ Die einzelnen Darstellungen finden sich mit den lateinischen Beischriften bei Pallavicino angegeben und zeigten:

1. Herzog Ludwig von Bayern zieht in den Kreuzzug 1222.
2. Herzog Otto von Bayern empfängt die ungarische Königskrone 1314.
3. Herzog Wilhelm von Bayern besiegt die rebellischen Friesen 1396.
4. Der aus Lüttich verjagte bayerische Herzog Bischof Johannes weiſs sich mit Hilfe seines Bruders Wilhelm der Stadt wieder zu bemächtigen 1408.

5. Ottokar von Böhmen wird von den Herzögen Ludwig und Heinrich von Bayern bei Mühldorf geschlagen 1258. (Dieses Gemälde nahm, wie Pallavicino bemerkt, die ganze Breite des Saales ein.)
6. Ottokar von Böhmen wird noch einmal von Herzog Heinrich von Bayern besiegt 1266.
7. Albrecht III. Herzog von Bayern weigert sich, die böhmische Königskrone anzunehmen 1440.
8. Ludwig der Bayer wird römischer König 1314.
9. Sieg des Herzogs Ludwig von Bayern bei Giengen 1462.
10. Sieg Ludwigs des Bayers über Friedrich den Schönen von Österreich bei Amfing 1322.

Auch dieses Bild entsprach, wie Schmid, der Übersetzer Pallavicinos, angiebt, der Breite des Saales, und dieser Umstand macht es gewifs, dafs dasselbe von Candid entworfen ist, denn zu demselben hat sich eine Handzeichnung[1]) desselben von 1 m Länge und 20 cm Höhe erhalten. Dann aber rühren auch aller Wahrscheinlichkeit nach die übrigen Darstellungen von ihm her. Nagler[2]) spricht von historischen Gemälden, die Candid in den Gemächern des Herzogs Wilhelm und der Renata gemalt habe, und Haeutle bemerkt, ohne es jedoch weiter zu begründen, Candid habe in der Residenz historische Gemälde gemalt, von denen wir nicht einmal den Namen wüfsten. Vielleicht sind damit diese Darstellungen gemeint. Nach Rittershausen sind dieselben von Fischer, einem im Jahre 1580 in München geborenen Maler gemalt, und es ist auch immerhin möglich, dafs dieser die Ausführung derselben versah. Er setzt hinzu: „sind wohl gezeichnet, gut gefärbt; besonders sind die Harnische recht natürlich bearbeitet: auch die Gesichter haben Wahrheit des Ausdrucks. Mehr Verschiedenheit in der Anordnung und Deutlichkeit im Lichtschlusse möchte man wünschen".

Die mit der Feder gezeichnete und leicht getuschte Hand-

[1]) Dieselbe befand sich ursprünglich in Mannheim und kam im Jahre 1804 mit einer Reihe anderer Zeichnungen nach München. Vergl. Catalogus deren bey dem Churfürstlichen Mannheimer Kupferstich und Zeichnungs Cabinet bebefindlichen Zeichnungen (Im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern).

[2]) Künstlerlexikon.

zeichnung der Schlacht bei Amfing trägt von späterer Hand die Aufschrift: Peter candit. Den Mittelpunkt des Ganzen bildet die Gefangennahme Friedrichs durch Konrad Rindsmaul, der an dem Rindskopfe, welcher als Verzierung an seinem Helme sowie an der Schabracke seines Pferdes angebracht ist, zu erkennen ist. Friedrich wird von diesem in der rechten Flanke angegriffen, während ihn von der anderen Seite ein keulenschwingender Ritter bedroht. Um diese Gruppe wogt heftig der Kampf; teils dringen die Kämpfenden mit mächtigen Stofslanzen auf einander ein, teils kämpfen sie mit Schwert und Morgenstern. Ganz vorn ist ein Fahnenträger gestürzt, noch die zerbrochene Fahnenstange in den Händen haltend und sich gegen einen von links ansprengenden Ritter wehrend. In die von links in gedrängten Scharen herankommenden bayerischen Reiter sprengt tollkühn mit gezücktem Schwerte ein Rittersmann hinein. Links vorn galoppiert über Tote hinweg ein prächtiger Signalbläser und rechts entsendet im Fliehen ein nach rechts absprengender Bogenschütze von magyarischem Äufsern, dem andere gleichgeartete folgen, einen Pfeil in die gedrängten Massen hinein.

Der Ost- und der Westflügel haben, dieser fast durchweg, jener mit Ausnahme einiger Räume, ihren alten Charakter bewahrt, dagegen ist der Nordflügel mit Ausnahme des intakt gelassenen Treppenhauses vollständig umgebaut worden, so dafs der Kaisersaal, der jetzt in zwei Stockwerke geteilt ist, und der daran stofsende Vierschimmelsaal vollständig verschwunden sind.

Wir betreten zunächst den 81 m langen 4 m breiten Theatiner- oder Wappengang[1]), der durch achzehn Fenster sein Licht empfängt und von einem flachen Tonnengewölbe mit Stichkappen überdeckt ist. Die Wände zeigen aufser den Wappen der bayerischen Städte keinen Schmuck, nur die am Hartschiersaale gelegene Schmalwand wird durch ein aus rotem Stuckmarmor hergestelltes Portal, in dessen durchbrochenem

[1]) Den Namen hat er von den Wappen bayerischer Städte, die neuerdings mit den Einwohnerzahlen derselben in geschmackloser Weise den Seitenwänden aufgemalt sind und den Charakter des Ganzen sehr beeinträchtigen.

Dreiecksgiebel sich das Monogramm des Maximilian und der Elisabeth befindet, belebt.

Das Tonnengewölbe ist reich mit weifsem Stuckornament bekleidet, in dem Rahmenwerk mit pflanzlichen und figürlichen Motiven wechseln, und zeigt in seinem Scheitel siebzehn von Stuckrahmen umgebene Freskogemälde, die durch kleine in Stuck hergestellte Reliefdarstellungen mit einander verbunden sind. In den Stichkappen sind in aufgemalten Rahmen die Porträte bayerischer Fürsten gemalt. Die nach unten mit breiter Basis auslaufenden und auf männlichen und weiblichen Masken ruhenden Zwickel waren nach Haeutle ursprünglich auch mit Malereien geschmückt, die Oberhofer, Vogel und Gottbewahr ausgeführt hatten; dieselben gefielen aber dem Herzoge Maximilian nicht und wurden deshalb von Castelli durch Stuckornamente ersetzt. Die Deckenbilder malten, so berichtet Haeutle ferner, Hans Käpler und Christian Stainmüller, und zwar habe ersterer die Akademie, den bayerischen Adel, die Einigkeit, Bayern, München, Landshut, Straubing, Inn und Isar gemalt und 15 fl. für jedes Bild erhalten, während Stainmüller für die Ausführung der Veritas, Auctoritas, Patientia und Vigilantia je 20 fl. erhalten hätte. Diese letztere Angabe ist falsch, denn diese vier Bilder befinden sich garnicht in diesem Gange, sondern in einem der Steinzimmer, wo wir dieselben zu betrachten haben werden. Statt ihrer kommen zu den von Käpler gemalten acht andere Darstellungen: der Lech, die Donau, Burghausen, die Saline, die Jagd, der Fischfang, das Kriegswesen und die Religion, die alle durch Beischriften gekennzeichnet sind. Zu einem Teile dieser Bilder haben sich die Handzeichnungen [1]) des Candid erhalten, äufserst flott mit der Feder ge-

[1]) Im Kgl. Handzeichnungs- und Kupferstich-Kabinet zu München, wohin sie im Jahre 1807 aus einem der aufgehobenen Klöster gekommen sind. Vergl. eine Aufschreibung daselbst: „Verzeichnisz derjenigen Zeichnungen, welche aus den aufgehobenen städtischen Klöstern sind eingesendet und von der Kupferstich-Untersuchungscommission zum Königl. Zeichnungs Cabinet an den Unterzeichneten (Chr. v. Mannlich) abgegeben worden d. 14. Sept. 1807: Aus dem Kloster R. 41 Zeichnungen „aus dem band Peter candit“ meistens original. Die hier genannten Zeichnungen zu dem Theatinergange tragen die Nummern 7089—7099 und 1701—1703.

zeichnet auf gelb getöntem Papier mit aufgesetztem Weifs. Auch diese zeigen wieder, wie sorglich er beim Entwurfe verfuhr, zwei derselben, die Saline und der bayerische Adel, sind zweimal gezeichnet und auf der letzteren Darstellung ist die Nike, welche die Figur trägt, noch einmal wiederholt. Aufser diesen sind vorhanden: die Zeichnungen zur Akademie, zu Straubing, Landshut, zur Isar, zum Inn, zu München, Bayern, zum Militärwesen, und dann zu zwei in diese Serie gehörenden, aber nicht ausgeführten Darstellungen, eine weibliche Gestalt mit einer Urne und eine andere mit einem Kruge.[1])

Die Ausführung der Gemälde verrät deutlich verschiedene Hände. Einzelne Teile wie die Fischerei, das Kriegswesen und die Religion sind sehr mangelhaft, anderes hingegen ist mit einer solchen Meisterschaft behandelt, dafs wir wohl zu der Annahme berechtigt sind, der Meister habe hier selbst Hand angelegt. Die Köpfe der Einigkeit des Adels, der Akademie, einzelnes an dem Gewande und dem Schmucke der beiden ersten, die Nike, welche die Figur des Adels trägt, die Hunde auf der Jagddarstellung, die charaktervollen Köpfe der Flufsgötter, das alles scheint uns Candid selbst gemalt zu haben.

Besonders gut komponiert sind die vier Flussgötter; die Donau, der Lech, die Isar und der Inn, greise, halbnackte Mannesgestalten mit wallenden Bärten und schilfbekränzten Haaren, jedesmal in einer anderen, charakteristischen Stellung. — An einem Bache mit Fischen sitzt in Vorderansicht die Donau, den rechten Arm auf eine wasserspendende Urne legend und mit der Linken, bei der ein Delphin ruht, ein Schilfrohr fassend. — Ein Steuerruder in der Linken haltend, sitzt nach rechts auf einem Felsen der Lech und hat den rechten Arm auf eine Urne gelegt, aus der Wasser fliefst. Sein Haupt mit dem schönen, weifsen Barte macht eine energische Rechtswendung. — Vor einem Bache in Vorderansicht knieend, mit aufgesetztem rechten Fufse hat die kräftige Gestalt der Isar eine Urne mit beiden Armen umfafst und etwas seitlich in

[1]) Der Katalog der Felix Halmschen Sammlung von Handzeichnungen nennt siebzehn „allegorische Vorstellungen aus den Gängen der Kgl. Residenz“ von Peter Candid.

Höhe der linken Schulter gehoben, so dafs sich aus ihr in breitem Strahle das Wasser ergiefst. — Der schon zum Vergleiche[1]) herangezogene Inn kniet nach rechts und greift mit der Rechten, indem er den Kopf dem Beschauer zuwendet, in den bis auf den Boden herabhangenden schönen Bart, während er die Linke auf eine Urne gelegt hat, aus welcher Wasser fliefst.

Bei der Fülle der Darstellungen wollen wir uns darauf beschränken, die unserer Meinung nach aufser diesen am besten gelungenen Gestalten zu schildern.

Die Einigkeit, eine sitzende Frauengestalt, hält in der halb erhobenen Rechten einen etwas geöffneten Granatapfel, während sie mit dem linken Arme ein vor ihr stehendes Speerbündel umfafst. — Neben einer zur Linken stehenden Säule sitzt auf einem Throne die Nobilitas, den sich auf die rechte Seite neigenden Körper auf einen langen Stab stützend, während auf der vorgestreckten Linken eine kleine geflügelte Nike steht. Brust und Haupt der beiden Gestalten sind reich geschmückt. Das Haupt der Einigkeit, dessen Haar von Bändern durchzogen ist, umschliefst ein glänzendes Diadem, während das geflochtene Haar der anderen Gestalt, in das reicher Schmuck hineingesteckt ist, durch eine Schleife zusammengehalten wird. Ernst ruht dagegen auf dem Haupte der Akademie ein Lorberkranz. Auf einer Mauer, über die hinwegsehend man in der Ferne Ingolstadt erblickt, sitzt von Büchern umgeben die wohlgeformte Gestalt und liest in einem auf ihrem Schofse liegenden Buche. — Einen herrlichen Lockenkopf zeigt die Figur der Stadt München, eine geflügelte, bekleidete Engelsgestalt, die sitzend mit beiden Händen das vor ihr stehende Wappen mit dem Münchener Kindl hält. — Des Gegenstandes halber mag noch die Bavaria betrachtet werden, eine in Vorderansicht sitzende Frauengestalt, deren Gewand die bayerischen Rauten zeigt. Sie trägt einen mit Eichenlaub bekränzten Federbuschhelm, umfafst mit der Rechten eine Ährengarbe, neben der der Kopf eines gelagerten Löwen sichtbar ist, hat ihre Linke in

[1]) S. 119.

das Geweih eines ihr zur Seite liegenden Hirsches gelegt und den linken Fuſs auf eine Salztonne gestellt.

Die kleinen Stuckreliefs zwischen den einzelnen Darstellungen zeigen je eine Kinderfigur mit Spielzeug, Tieren, Früchten und Blumen und sind zum Teil reizvoll und lebendig komponiert, doch fehlt allen Stuckornamenten, hier wie in den anderen Räumen der Residenz, die Ursprünglichkeit und Frische, die den malerischen Arbeiten und zumal den ihnen verwandten Grottesken eigen sind. Ob durch das Material gebunden Candid selbst weniger frei und leicht sich erging oder ob jener Mangel nur den ausführenden Künstlern zuzuschreiben ist, läſst sich nicht mit Bestimmtheit entscheiden, da die Entwürfe nicht erhalten sind, doch glauben wir deshalb das letztere annehmen zu dürfen, da die Ornamente des Ludwigsmaussoleums sowie einzelne Stücke vom Hochaltare der Frauenkirche, dann aber auch der erwähnte Thürklopferentwurf[1]) von jenen Mängeln keine Spur zeigen, sondern in ihrer Art ebenso frisch und lebendig wie die Grottesken des Meisters sind.

Interessant sind die sechsunddreifsig Fürstenporträte in den Stichkappen dieses Ganges, deren jedes durch die eigenartige Auffassung auffällt und deren Ausführung wohl zum Teil von Candid selbst herrührt.

Der von diesem Gange zum früheren Vierschimmelsaale führende, im unregelmäfsigen Viereck angelegte kleine Vorraum, der viel höher ist als der Theatinergang, zeigt an dem mit Stuckornament geschmückten Kreuzgewölbe in der Mitte ein von einem kräftigen Fruchtkranze umgebenes Rundbild, das eine auf Wolken sitzende, gekrönte, männliche Gestalt mit Zepter und Schlüssel in den Händen darstellt, die von einem Heiligenscheine umgeben ist.[2]) Die Kappen enthalten je ein Feld mit hell gehaltenen Grottesken.

Die Grottesken, die sich an der Decke der von hier hinab-

[1]) S. 107.

[2]) Über diese nicht sehr bedeutende Darstellung lesen wir bei Haeutle, der im Theatinergange den Candid nicht erwähnt: „Im Durchgange von den später s. g. kaiserlichen Zimmern zu dem Vierschimmelsaale arbeitete Peter Candid an dem noch vorhandenen schönen Deckengemälde.“ Ob diese Angabe eine quellenmäfsige ist, erfahren wir nicht.

führenden Treppe befinden, sind wohl das Reizvollste, was wir in dieser Art in der Residenz haben, sie sind mit einer Leichtigkeit und Freiheit gezeichnet, die wahrhaft meisterlich ist, und, wenn auch in einzelnen Teilen später restauriert, von einer ganz besonderen Zartheit der Farbe. Hier verrät uns der Meister, dafs er an der Quelle studiert, das Geheimnis der Grotteske erlauscht hat und sie spielend zu bilden versteht. Die Ornamente sind einzelnen Feldern der weifsen Stuckverzierung aufgemalt. Im Mittelfelde des schräg ansteigenden Tonnengewölbes steht auf einem Untersatze eine weibliche Figur, deren flatterndes Gewand, aus dem Arme und Beine nackt hervortreten, durch einen Spangelgürtel zusammengehalten wird. In den seitlich erhobenen Händen hält sie reichverzierte Gehänge mit Räucherbecken und auf dem Kopfe trägt sie eine mit Blumen gefüllte Vase, von der nach ihren Händen Draperie herabgeht. — Köstlich sind in den unteren Feldern aus Rankenwerk herauskommende weibliche Körper mit Blumenschalen auf dem Kopfe. Rötlichbraune und gelbe Töne wiegen vor, der Grund ist silbergrau gehalten. Kleine Ornamentenfelder befinden sich an den flachgewölbten Decken der beiden quadratischen Podeste.

Die sechs nach dem Kaiserhofe hinaus liegenden Zimmer weichen in ihrer Ausstattung, nach der sie den Namen: Steinzimmer erhalten haben, nicht wesentlich von einander ab. Alle haben aus Stuckmarmor hergestellte, einfach profilierte Thüreinfassungen und an der den Fenstern gegenüberliegenden Wand grofse Kaminnischen, deren Umrahmungen mit denen der Thüren harmonieren. Der Farbe derselben, die in jedem Raume eine andere ist, entspricht auch die der Marmorkamine. Über diesen stehen die Jahreszahlen 1612 resp. 1617. Die Formen sind einfach und ganz im italienischen Geiste gehalten, und von gleicher Einfachheit sind die Thüren selbst, die aus dunklem Holze mit Intarsie und mafsvoll aufgelegter vergoldeter Holzverzierung bestehen. Die Decken sind alle aus bemaltem Holzrahmenwerke hergestellt, in das auf Leinwand gemalte Bilder eingelassen sind. Die Friese, die Tympana und Zwickelfelder der Fenster sind mit leicht getönter Stuckarbeit verziert, in deren Ornamenten das Rahmenwerk gegen die Ranke und das Figür-

liche zurücktritt, die sich aber im wesentlichen nicht von denen des Theatinerganges unterscheiden und auch von dem dort hervorgehobenen Mangel nicht frei sind.

Die Deckengemälde, deren keines von Candid ausgeführt ist, zeigen in der Auffassung und Ausführung die gröfsten Verschiedenheiten und stammen nur zum Teil aus der Periode des Residenzbaues, obgleich, wie anzunehmen ist, schon damals alle Räume mit Deckengemälden ausgestattet worden sind. Bezeugt ist die spätere Entstehung der Deckenbilder für den anstofsenden Vierschimmelsaal, der in den alten Beschreibungen stets mit den Steinzimmern zusammen genannt wird. An der Decke desselben befanden sich, wie aus jenen hervorgeht, in der Mitte Phoebus auf seinem von vier Pferden gezogenen Wagen und rings herum die Gerechtigkeit, der Friede, das Gesetz, Ceres, Pomona, Diana, Merkur, Mars, Jupiter, Saturn, Venus mit Cupido und die drei Grazien. Von diesen Darstellungen werden einzelne in einer Aufschreibung [1]) vom Jahre 1804 genannt: Folgende Gemälde sind in dem Gemälde-Magazin in dem Hofgarten vorfindlich beschrieben worden d. 1. Sept. 1804. Hier heifst es unter No. 1076 Andreas Wolf. Apollo auf einem mit 4 Schimmeln bespannten Wagen. Leinwand, rund 14′ 6″, ferner werden von demselben genannt: Jupiter auf Wolken, Venus mit Amor, Mars auf Wolken, und von dem Maler Triva: Saturn auf Wolken und Diana auf Wolken; von unbekannter Hand sind angeführt: die Gerechtigkeit, der Friede, das Gesetz nnd die drei Grazien.

Wolf lebte von 1652—1716 und Triva von 1626—1699, und dieser Zeit gehören auch ihrem Charakter nach die Darstellungen in den beiden nördlichen Steinzimmern an, in der „Wind- und Elementenwohnung“ und dem „Reiche der Welt“; möglicherweise rühren diese Darstellungen auch von jenen Malern her. Wir vermuten, dafs nach dem Brande in der Residenz im Jahre 1674, der nach Haeutle in den Steinzimmern den gröfsten Schaden anrichtete, in diesen drei Räumen die verdorbenen alten Bilder, die, wie aus Palavicinos Beschreibung vom Jahre 1667 hervorgeht, damals ganz dieselben Darstellungen zeigten, durch

[1]) Im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern.

neue ersetzt wurden. Vor 1667 konnte Wolf unmöglich die genannten Darstellungen gemalt haben.

Die Decke des dritten Steinzimmers ist ein Spiegelgewölbe mit ebenen Schrägflächen; die an derselben befindlichen Gemälde sind aller Wahrscheinlichkeit nach von Candid entworfen, aber nicht von ihm ausgeführt. Gut gemalt, aber nicht in der Manier des Candid, sind die acht schwebenden weiblichen Gestalten auf den Schrägflächen, welche Gestirne darstellen, ziemlich derb dagegen das mittlere Rundbild mit der Darstellung der Zeit, die im Tierkreise sitzend eine sich in den Schwanz beifsende Schlange hält, und die dasselbe umgebenden kleinen Rundbilder mit den vier Jahreszeiten.

Wenn auch möglicherweise die Entwürfe zu den Deckengemälden der drei letzten Zimmer von Candid herrühren, was nicht ganz bezweifelt werden kann, so weicht doch die Ausführung derselben so sehr von seiner Weise ab, dafs sie kaum als seine Werke betrachtet werden können. In der allgemeinen Anlage und in einzelnen Stellungen, besonders der Ewigkeit in dem darnach genannten ersten der drei Räume, der Patientia und Auctoritas des daranstofsenden Zimmers der katholischen Religion, der auf den Thronstufen gelagerten weiblichen Gestalten und der Figur der Asia in dem südlichsten der Räume, dem Zimmer der römisch-apostolischen Kirche, spüren wir unseren Meister wohl heraus, im allgemeinen ist aber mit der Ausführung sein Geist aus den Darstellungen gewichen und seine Eigenart verloren gegangen. — Aufser der Haeutleschen, fälschlich auf den Theatinergang bezogenen Notiz, dafs Stainmüller die Vigilantia, Veritas, Patientia und Auctoritas malte und 20 fl. für jedes Bild bekam, haben wir über die ausführenden Künstler dieser Malereien, die deutlich verschiedene Hände verraten, keine Kunde. Jene im Zimmer der katholischen Religion befindlichen Bilder Stainmüllers sind durch Beischriften näher gekennzeichnet. Die stärkste Abweichung von des Candid Kunstweise zeigen die Malereien im Zimmer der Ewigkeit, die in der Mitte der Decke als weibliche Gestalt mit einer Kugel dargestellt ist. Hingegen enthält die Decke des südlichsten Steinzimmers einige Dekorationsstücke, die jener durchaus entsprechen und welche sicher-

lich von einem ihm nahestehenden Schüler, wo nicht von ihm selbst ausgeführt worden sind. Es sind dies zehn, die einzelnen Darstellungen der Decke verbindende, zum Teil sehr unregelmäfsige kleine Füllungsfelder, denen in den reizvollsten Stellungen Putten mit allerlei Prunkgerät leicht und flott aufgemalt sind.

Waren an der Westfassade der Residenz der Religion und den Tugenden, auf die sich das Gedeihen des Staates begründet, ein Denkmal gesetzt, so sollte auch die innere Ausstattung die beiden Ideale des Fürsten zum künstlerischen Ausdruck bringen. Preisen die Steinzimmer die Allmacht Gottes, der alle Welten geschaffen, die Macht des Glaubens und die Herrlichkeit der römisch-apostolischen Kirche, so rühmen die diesen gegenüberliegenden Trierschen Zimmer die Tugenden des gerechten Fürsten. Wir möchten sagen, der bildliche Schmuck der Räume spreche dasselbe aus, was Maximilian an seinem Lebensabend in den „Monita paterna“ niedergelegt hat.

Die Räume dieser Flucht sind alle mehr oder minder restauriert, doch haben nur vier derselben ihr Aussehen ganz verändert, während die übrigen ihren alten Charakter so ziemlich bewahrt haben. Die Decken derselben tragen alle das gleiche Gepräge. Sie bestehen aus braunem, mit vergoldeten Leisten und Holzornament verziertem Holzrahmenwerke, in dem die Buchstaben M und E stets im Wechsel wiederkehren, die natürlich auch hier auf Maximilian und Elisabeth gehen. Die Fenster und die Friese zeigen wie in den Steinzimmern Stuckverzierungen, nur sind hier in letztere Gemälde eingelassen. Die aus rotem Stuckmarmor hergestellten Thüreinfassungen haben einen reicher gestalteten Sturz, dessen Mitte entweder mit einem Löwenkopfe oder einer weiblichen Maske geschmückt ist, sind aber in den Formen ebenso einfach wie in den Steinzimmern. Die Wände sind wie dort modern ausgestattet.

Die Anlage der Räume ist symmetrisch zur Mittelachse, von der aus nach den Enden hin die Räume in der Gröfse wachsen. Nur sehr klein sind die mittleren vier Räume, da von dem Korridore aus, der der grofse Hirschgang hiefs, ein Treppenhaus in diesen Teil hineinschneidet. Auf dieselben folgen je ein querliegender und hierauf ein längsliegender recht-

eckiger Raum. Der nördliche zum grofsen Treppenhause führende Saal, der zur Zeit Wenings der königliche hiefs, ist wie die mittleren vier Räume vollständig modernisiert.

Die Decke des Saales, in den man von dem Herkulessaale aus gelangt, zeigt in dem grofsen rechteckigen Mittelbilde einen Fürsten, der geharnischt, mit Lorber bekränzt unter einem Baldachin sitzt und in der erhobenen Linken ein Buch hält, während er mit dem Zepter nach unten weist. Im Grunde bemerkt man hinter einer Balustrade links Krieger, rechts Geistliche und Gelehrte. — Die Erklärung dieses Mittelbildes wird in den vier Rundbildern in den Ecken gegeben, die eine unter Waffen und Fahnen sitzende Kriegergestalt, einen in seinen Pelzmantel gehüllten Rechtsgelehrten in seinem Arbeitszimmer, eine auf eine brennende Stadt losstürmende Kriegerschar und einen Lustgarten mit einem Liebespaare und Gruppen von Männern und Frauen darstellen. Erläuternd tritt noch die unter die Bilder verteilte Inschrift hinzu: Princeps debet esse non solum armis decoratus sed etiam legibus armatus ut utrumque tempus recte possit gubernare et bellorum et pacis. In den zehn Friesbildern werden die verschiedenen Beschäftigungen des Krieges und des Friedens angedeutet. So sehen wir in einigen disputierende Gelehrte, in anderen ausziehende Kriegerscharen und den Überfall einer Feste, hier erblicken wir fröhlich zur Jagd ziehende Waidgesellen, dort in friedlicher Waldeinsamkeit gelagerte Pärchen.

Während die Deckengemälde hier wie in den folgenden Räumen ohne fremde Beihilfe von Candid allein gemalt sind, sind die Friesbilder allem Anscheine nach von tüchtigen, dem Meister nahe stehenden Gesellen ausgeführt.

Nebeneinander in ovaler Umrahmung prangen an der Decke des nächstfolgenden Raumes das göttliche und das menschliche Recht, zwischen denen auf dem Holzwerke die Worte: In sanctitate et justitia stehen. Das göttliche Recht, eine jugendliche, weibliche Gestalt in weifsem Kleide und blauem Mantel, kniet auf steinichtem Boden nach rechts und streckt, sich ein wenig vorüberneigend, die Arme empor, um zwei mit hellem Lichtscheine aus den Wolken fallende Gesetzestafeln mit den Worten: Quod tibi non vis fieri alteri ne feceris und Quod tibi vis fieri alteri

feceris aufzufangen; sie gehört unstreitig zu den schönsten Gestalten Candids. Wunderbar ruhig ist die Faltenlage des Gewandes, dessen Weifse mit dem reinen Blau des leicht abfallenden Mantels köstlich zusammenstimmt. Nicht von derselben Vollkommenheit ist die ebenfalls weibliche Gestalt des menschlichen Rechts, die zum Teil gepanzert und mit einem Helme auf dem energischen Kopfe unter einem Portikus auf erhöhtem Throne sitzend in einer Wage, die sie mit der Linken hält, zwei Schwerter wägt und den Blick nach der vorgestreckten Rechten hin gerichtet hat. Von geringer Bedeutung sind die Friesbilder, die in verschiedenen Gestalten die Quellen, Arten und bedeutendsten Vertreter des Rechts nennen. Merkwürdigerweise fallen sie nicht ganz mit den von Pallavicino beschriebenen zusammen. Sie stellen dar das jus bellicum (einen alten Krieger), das jus civile (einen Jüngling mit Buch), die Institutiones Justiniani (den Justinian), einen alten Weisen, der zwei Krieger belehrt, mit der Aufschrift: Strenue et prudenter, den Codex Theodosianus (den Theodosius), die Theologie (einen Alten mit einer Tafel), eine Flügelgestalt mit zwei Tafeln, worauf die Worte Justitia et Concordia stehen und neben derselben zwei Knaben mit Schwert und Speerbündel, die Philosophie (einen dozierenden Mann, dessen Haupt von einem Sternenkranze umstrahlt ist), einen Gelehrten in seiner Stube mit der Unterschrift: Invito beneficium non datur, eine ähnliche Darstellung mit der Unterschrift: Qui tacet non negat, und zwischen beiden zwei Männer, die einem Fürsten die Leges Boiaricae vorhalten.

Pallavicino nennt hier: Das Kriegsrecht, das bürgerliche Recht, den Justinian, den Theodosius, einen Geistlichen mit Inful, den Mönch Gratian, die beiden Gelehrten, die Leges Bojaricae, über dem Kamine das Bild Karls des Grofsen und daneben rechts und links einen Jüngling mit Buch und Schriftstück mit der Unterschrift Arte und einen Krieger mit Waffen und der Beischrift Marte.

Das letztgenannte dieser Bilder wird in der auf Seite 175 erwähnten Aufschreibung genannt: „mart. ganze Figur auf Leinwand 4′ 5″ hoch, 1′ 5″ breit“ und als eine Arbeit des Candid bezeichnet. Später kam es nach Schleifsheim. In dem Kataloge Mannlichs vom Jahre 1810 wird es „Genius des Krieges,

ganze Figur Leinwand 4′ 5″ 6‴ hoch, 1′ 7″ 6‴ breit“ genannt. In dem von uns benutzten Exemplare [1]) Mannlichs, das aus dem Besitze Waagens stammt, steht von diesem die Bemerkung: „Sehr hell und manieriert. Fabrikarbeit.“ Wohin das Bild, das heut nicht mehr in Schleifsheim ist, gekommen ist, konnten wir nicht erfahren.

Wahrscheinlich ist das Porträt Karls des Grofsen, das Pallavicino über dem Kamine erwähnt, mit dem auf Seite 140 beschriebenen Bildnisse Ludwigs des Bayers identisch, das, wie wir in Anmerkung 3 berichteten, in dem ältesten uns erhaltenen Bilderverzeichnisse der Residenz als das Karls des Grofsen angegeben ist.

Der nächste jetzt in Rokokoformen dekorierte Raum hiefs nach einem Jupiter auf dem fliegenden Adler die Wohnung Jovis. Drei der hier vorhandenen Gemälde stellten dar: einen auf einem Throne sitzenden Fürsten, der das Janusthor schliefsen läfst, Neptun mit dem Dreizack das Pferd hervorbringend, und Minerva, die mit einem Speerstofse den Ölbaum emporsprieſsen läfst, jedes mit einer lateinischen Beischrift. Inmitten des Bogens, heifst es ferner, safs in einem Achteck der Friede auf Waffen mit einem Wolfe, einer Elster und einem Kraniche unter sich und der Aufschrift: Hostis in exitium coeunt et foedera jungunt.

Auch von diesen Bildern werden zwei in der genannten Aufschreibung erwähnt, wo es unter „Unbekannt“ heifst: „Der Friede, eine sitzende weibliche Figur. Lebensgröfse 3′ hoch, 4′ 10″ 6‴ breit“, dazu Gegenstück: „Pallas“.

Über die beiden sich an diesen Raum anschliefsenden Zimmer erfahren wir nichts Näheres, denn Pallavicino begnügt sich mit der Angabe: „Segono tre stanze, che per hauer l'ornamento ammovibile d'eccellenti pitture invitano piu l'occhio a contemplarle che a levarne loro la copia“, und auch Wening sagt nur, dafs man von hier aus in ein kleines Sälchen käme, das die genannten herzoglichen oder Fürstenzimmer von den königlichen scheide und von dem aus man durch eine beson-

[1]) Im Besitze des Leipziger Kunstvereins.

dere Thür zu einer offenen Gallerie gelangen könne. In dem daranstofsenden Schlafzimmer seien „mehr andere Schildtereyen von hohen Gaaben, Tugenden vnd Sitten, die man hier alle zumelden vnderlasset". Auf dieses folgte das „Cabinet von gantzen Stuckator Wänden auff Marmor-Art bemerckt neben etlich vornemmen Symbolis den Römer Curtium zu Pferdt". Dieser Raum wird von Pallavicino fälschlich noch aufser den „tre stanze" genannt und näher charakterisiert. Die doppelte Erwähnung erklärt sich dadurch, dafs, wie aus der Schilderung zu ersehen ist, Pallavicino diesen Raum von Norden her betrat und dabei die Identität desselben mit dem letzten der drei Zimmer, die er von Süden her durchschritten hatte, nicht bemerkte. Aufser dem Heldentode des Marcus Curtius waren hier eine Matrone, die sich an eine von Feuer und Rauch umgebene Säule lehnt (Salus publica), dargestellt, eine jugendliche weibliche Gestalt mit Zepter und Füllhorn (Felicitas publica), eine ähnliche Gestalt auf der Weltkugel, eine Säule umfassend, auf der eine Taube sitzt (Securitas publica), und der gute Erfolg in der Mitte, jugendlich, so wie er auf dem Kapitol zu Rom dargestellt sei (Bonus eventus).

Den beiden südlichen entsprechen in ihrer Ausstattung die beiden nördlichen Zimmer, deren kleineres an der Decke neben einander die Wahl und die Entscheidung zeigt, von denen erstere mit der Unterschrift Delectus durch einen in einer Landschaft sitzenden Jüngling mit Sieb, Egge und einer Ährengarbe dargestellt ist. Viel bedeutender ist die Entscheidung, Dijudicatio genannt, zu welcher Candid die oben [1]) beschriebene, vortreffliche Handzeichnung geschaffen hat. Vor einem Palaste sitzt eine als Baumeister charakterisierte energische Mannesgestalt mit langem, schwarzem Vollbarte, mit einem Dreieck und einem Zirkel in der Linken und einer Wage in der Rechten, in grauem Gewande mit einem blauen, rot gefütterten Mantel, der sich in schöne grofse Falten gelegt hat. Die zwischen beiden Darstellungen angebrachte Inschrift: Expendit ac seligit verband diese Bilder mit den früher vorhandenen Friesdarstellungen, die ein Kind mit Trompete (candidam famam), eine

[1]) S. 121.

Wolke mit wildem Gesichte (nigram famam)[1]), das Urteil Salomonis (sapientiam), eine Studierstube (doctrinam), Palmen- und Lorberzweige (ingenium), einen Fruchtzweig und Reben (mores), einen Altar mit Kruzifix (religionem), eine aus Wolken hervorkommende Hand (fidem), und einen Tisch mit Wasserkrug (sobrietatem) enthielten und die dabei angegebenen Bezeichnungen trugen. Die heutigen Friesbilder stammen aus späterer Zeit. Auf dem Kamine stand das Porträt des Octavian, darüber befand sich die Enthaltsamkeit, die ihre Hand von einem mit Kostbarkeiten besetzten Tisch zurückzieht, mit der Überschrift: Fidem non vendo und der Unterschrift Abstinentia, und zu beiden Seiten eine auf einer Kugel stehende Virtus mit der Bezeichnung Faveo und eine Fortuna auf dem Flügelrade mit dem sich auf die Tugend beziehenden Worte Servio. Diese beiden Bilder haben dasselbe Schicksal gehabt, wie das vorher genannte Bild mit der Aufschrift: Marte, hatten die gleiche Gröfse wie dieses und werden auch in den angegebenen Verzeichnissen mit jenem zusammen als Werke des Candid genannt.

Das Mittelbild der Decke in dem letzten Saale stellt auf erhöhtem Throne, zu dem mit einem Prachtteppiche bedeckte Stufen hinanführen, einen bekränzten bärtigen Alten dar, der eine schwere Halskette trägt, an der ein Herz hängt. In der seitlich gestreckten Rechten hält er ein Buch, auf dem eine Eule sitzt und in der Linken einen Spiegel, in dem die drei Menschenalter, die Köpfe eines Jünglings, eines Mannes und eines Greisen erscheinen. An seine linke Schulter ist ein mächtiger Anker gelehnt, um den ein neben ihm liegender Delphin seinen Schwanz geringelt hat. Rechts hinten ein grofser Rundtempel. Die Unterschrift Consilium kennzeichnet ihn als den Rat. Die das Mittel umgebenden vier grofsen Rundbilder enthalten die Tugenden, die jenem stets beigesellt sein sollen: die Ehrlichkeit (Fidele), einen vor einem Palaste sitzenden Mann, der auf eine Sphinx tritt, in der Rechten eine Uhr hält und ein anspringendes Hündchen, bei dem eine zerbrochene Peitsche liegt, liebkost; die Unbefangenheit (Liberum), einen in einer Landschaft sitzenden Mann, der einen Pfirsich hochhält und

[1]) Das famam stand zwischen beiden.

mit dem linken Fuſs auf einen Salamander tritt; die Verschwiegenheit (Tacitum), eine in einer Landschaft sitzende, ganz verhüllte Gestalt, deren Mund versiegelt ist und die ihren linken Fuſs auf eine Urne gesetzt hat, aus der Wasser flieſst, während zu ihrer Rechten ein Kranich mit einem Stein im Schnabel steht, sowie die Unwandelbarkeit (Constans), einen in einem Palasthofe sitzenden Mann, der eine Säule umfaſst. Das allegorische Beiwerk verdirbt den Eindruck, den die schön gezeichneten und ausgeführten Gestalten hervorrufen, von denen die Verschwiegenheit als die beste bezeichnet werden muſs.

Die acht Friesbilder sind Exempeldarstellungen zu jenen Tugenden, und zwar sind als Beispiele des ehrlichen Rates der ältere Rat des Rehabeam (1. Kön. 12, 7) und die Traumdeutung des Joseph (1. Mos. 41, 25 ff.) gewählt. Den unbefangenen Rat stellen der auf dem Scheiterhaufen der Worte des Solon gedenkende Krösus und Charidemus vor Darius dar. Der junge Papirius Praetextatus, der vom Rate heimkehrend von seiner Mutter vergeblich versucht wird, das Amtsgeheimnis zu brechen und Pompejus, der zum Zeichen seiner Verschwiegenheit die Hand ins Feuer hält, werden als Muster dieser Tugend hingestellt. Die Unwandelbarkeit der Gesinnung verkörpern Sokrates unter den Griechen, und Metellus, der das Vaterland verlieſs, um ein schädliches Gesetz nicht zu unterschreiben. Alle Darstellungen haben lateinische Beischriften.

Die in den Darstellungen dieser Räume ausgesprochenen Ideen zusammenfassend, kündeten die den jetzt verschwundenen Kaisersaal schmückenden Werke, daſs der wahrhaft tugendhafte Herrscher nicht nach Ruhm und äuſserer Macht strebe, sondern in echt stoischem Sinne ein wahrer Weiser zu sein als höchstes Ziel vor Augen habe, und zeigten in einer Reihe von Bildern, daſs selbst die stärkste Gewalt dem kühnen Mute, der Liebe, der Tugend und der Weisheit weichen müsse. Der Rundbogen des nach dem groſsen Treppenhause führenden Mittelportals enthielt eine Virtus aus Porphyr mit Lanze und Palmzweig, zu deren Füſsen ein Löwe, ein Adler, ein Lamm, ein Wildschwein und ein Bär gelagert waren, „die Zeichen ihrer Vollkommenheit und auch der Macht über das Laster“, wie sich Rittershausen ausdrückt. Nach ihm möge die Beschreibung

der Decke folgen: „Die Deckengemälde sind von Candit. Beym Eintritt thronet die Weisheit in Gestalt einer betagten Matrone; die Hörer ihrer göttlichen Lehren sind die sieben Künste; zwischen ihnen die Wissenschaft und Klugheit; zwölf Genien schweben umher mit den Kennzeichen. In der Mitte die Glorie hoch über die Wolken erhaben in Gestalt einer geflügelten Jungfrau: tragt das Bild des Sieges in der Hand und eine Himmelskugel, daneben der Ehrgeitz mit einem Füllhorn, und der Ruf zwo Trompeten haltend und eine Fahne mit Ohren eingestückt; unten das Verlangen nach eitler Ehr an einem Stamm mit Epheu umwunden, ein Pfau zu ihrer Seite, sie aber hebt eine Geldbörse; neben ihr die verachtende Grofsmut mit dem fliegenden Adler. Tempel, Vergötterungen, Grabmäler, Obelisken, Pyramiden stehen umher. Am End erscheint in den Wolken die Herrschaft zwischen der Gerechtigkeit mit Donnerkeil und Friedenszweig und der hohen Weisheit mit Sternen gekrönt; unten die vier berühmten Monarchien: die Ägyptische, Persianische, Griechische und Römische. Zwölf Genien schweben umher mit den Kennzeichen. Gute Zeichnung mit Anmuth der Stellungen verbunden empfiehlt sehr diese Stücke."

An den Langseiten des Saales befanden sich über den zehn Fenstern je acht Darstellungen aus der biblischen und alten Geschichte, die einander entsprachen. Esther vor Ahasver — Veturia vor Coriolan knieend, Judas Maccabäus gegen Apollonius auftretend — Horatius Cocles sich dem Porsena widersetzend, Susanna im Bade — Lucretia, David den Goliath erschlagend — Lucius Valerius Corvus mit Hülfe eines Raben einen gallischen Riesen überwindend, Judith mit dem Haupte des Holofernes — Tomyris mit dem Haupte des Cyrus, Simson und Delila — Kampf des Herkules mit Antaios[1]), Jahel den Sisara tötend — Penthesilea im Kampfe mit Achilles, Moses — Lykurg. Die Bilder hatten lateinische Unterschriften und waren von Vincentino auf Leinwand gemalt. Eine Zahl derselben wird

[1]) Nur in dem darunter stehenden Verse ist die Entsprechung zu der Simsondarstellung ausgedrückt. Derselbe lautet:

Alcides ego sum, quem non potuere gigantes
Non stix, non caelum vincere, vicit amor.

in dem schon mehrere Male angeführten Verzeichnisse vom Jahre 1804 genannt: Herkules, Lucretia, Semiramis (wahrscheinlich Tomyris), Judith, David, Simson, Susanna, Moses, eines nur als biblische Geschichte, ein anderes als „Eine Battallie“ und ein drittes als Äneas (vielleicht Coriolan und Veturia) bezeichnet, alle etwa 9 Fufs hoch, aber von verschiedener Breite. — Zwischen den Fenstern hingen nach Zeichnungen Candids gefertigte Teppiche, deren Darstellungen denen der Vincentinoschen Gemälde entsprachen. Die Angabe Rittershausens, dafs die Decke ein Werk des Candid sei, findet sich auch bei Pallavicino. „Alzo i lumi“, so sagte er, „piu fisso e se non miro incrostato di stelle un Cielo, godo sparso d'oro il soffitto colorito dal Candi in tre gran quadri di figura quadrangolare perfetta“.

Die auf Holz gemalten Deckengemälde dieses Saales haben sich erhalten, und zwar befinden sich die drei grofsen Bilder in einem Depotraume der Pinakothek zu München [1]) und achtzehn Tafeln, die ebenfalls in dem Verzeichnisse vom Jahre 1804 genannt sind und später nach Schleifsheim wanderten, im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. Alle Bilder haben sich vorzüglich erhalten und zeichnen sich durch eine besonders frische und lebendige Färbung aus. Die grofsen Tafeln sind unzweifelhaft ganz und gar von Candids Hand, die kleinen dagegen verraten die Mitarbeiterschaft verschiedener Kräfte, doch läfst sich an ihnen deutlich erkennen, dafs an manchen Partien der Meister selbst eingegriffen hat; einige Köpfe, zumal die zweier singenden Engel gehören mit zu dem Besten, was er überhaupt geschaffen hat. Die Maler, die ihm dabei halfen, lernen wir durch eine Notiz Haeutles kennen, nach der Hans Oberhofer für fünf Tafeln oder „Trophai“ 25 fl. und A. Vogel, der deren vierzehn lieferte, dieselbe Summe für jede erhielt. Aufserdem bringt Haeutle eine Rechnungsangabe: „etlich Pleter mit Trachen Mascula, Delphin und laubern“, für welche die dabei thätigen Maler Käpler, Vogel, Brüderl und Thomas Zechetmaier zusammen 2891 fl. erhielten. Darnach erweist sich für ihn die frühere Angabe, Candid habe die Bilder der Decke

[1]) Die beiden Achtecksbilder mit der Monarchie und der Weisheit, nennt Nagler im Jahre 1851 (Künstlerlexikon) im Schlosse zu Schleifsheim.

gemalt, als irrig; von den grofsen Deckenstücken, die hier hauptsächlich in Betracht kommen, berichtet er jedoch nichts.

Mit Hilfe der verschiedenen Beschreibungen, Rechnungsnotizen und Mafse des Saales, der 33 m lang und 15 m breit war, sowie der Mafse der einzelnen Gemälde vermögen wir uns die Decke vollständig zu rekonstruieren. Dieselbe bestand aus einem mächtigen, ebenen Holzrahmenwerke, in welches die einundzwanzig Tafeln eingelassen waren, und welches aufserdem einen reichen aufgelegten Schmuck aus vergoldetem Holze, wie an den Decken der Trierschen Zimmer, sowie rein dekorativ bemalte kleine Füllungsfelder, wie an der Decke des südlichsten Steinzimmers zeigte. Zu Seiten des in der Längsachse des Saales gerichteten 9,70 m langen und 4,38 m breiten Mittelbildes, das an den Schmalseiten in etwas eingezogenen Halbkreisen abschliefst, waren die beiden ca. 3,25 m langen und 1,80 breiten, ebenso geformten Tafeln mit ägyptischen, persischen, griechischen und römischen Bauwerken angebracht. Die übrigen acht ungefähr gleich grofsen Tafeln von derselben Form, sowie die acht quadratischen gruppierten sich in der Weise, dafs jene in der Mitte der Seiten, diese in den Ecken des Rahmens zu liegen kamen, der die beiden Achtecksbilder von 4 m Achsengröfse umschliefst. Die Verbindung der Tafeln stellten die kleinen Füllungsfelder her, die wahrscheinlich Grottesken enthielten.

In der Höhe des Mittelbildes thront von hellem Lichtscheine umgeben auf Wolken der Ruhm, eine reichgeschmückte weibliche Gestalt, die eine Nike in der Rechten und ein Tellurium in der Linken hält, und der zwei Engel mit Lorberkränzen entgegenfliegen. Unter ihr sitzen auch auf Wolken links die bekränzte und mit reichem Kettenschmucke versehene weibliche Gestalt des Ehrenlohns, die ihre Linke auf einen Schild gelegt hat, auf dem ein Tempel gemalt ist, und mit der Rechten ein an ihrer Seite stehendes grofses Füllhorn hält, aus dem in reichen Massen Früchte hervorquellen, rechts die Fama mit zwei Tuben, auf deren Fahnen Ohren und Munde eingewebt sind. Nach diesen dreien blickt voll Sehnsucht die rechts unten sitzende Ehrsucht empor, die einen von Epheu umrankten Stamm umfafst, eine Geldbörse hochhält und einen prächtigen Pfau

neben sich hat. Selbstbewufst und frei richtet hingegen die ihr links gegenübersitzende wahre Gröfse das Haupt empor, die gepanzert auf ihrer ausgestreckten Linken einen Adler mit ausgebreiteten Flügeln trägt, während zu ihren Füfsen ein mächtiger Löwe ruht. Unter die einzelnen Gestalten verteilt sich zur näheren Erläuterung folgende Inschrift: Gloriae fumum, Honoris ludum, Laudis fucum spernit Magnanimitas, Ambitio quaerit.

Die beiden Tafeln mit den Bauwerken zeigen einerseits Pyramiden, Obelisken und einen hohen brennenden Katafalk, dem ein Phönix entfliegt, andererseits Reitermonumente, einen Rundtempel, eine Siegessäule und einen Triumphbogen.

Die vier Weltmonarchien, auf die in diesen Bauten hingedeutet wird, waren in dem dem Treppenhause zunächst gelegenen Achtecksbilde dargestellt, vier prachtvolle männliche Gestalten, welche mit gebändigten mehrköpfigen Ungeheuern zu ihren Füfsen neben einander stehen, links der Römer, der, wie gesagt, an den Augustus des Augsburger Brunnens erinnert, verlangend nach oben schauend, neben ihm der Perser in schwerem Hermelinmantel mit kostbarem Kettenschmuck, Turban und Zepter, und darauf der Ägypter, mehr türkisch gekleidet und dunkler gefärbt. Das frische, lebhafte Gesicht desselben mit dem mächtigen Schnauzbarte kehrt auf verschiedenen Teppichen, wo Türken dargestellt sind, wieder. Sein Gewand ist reich mit Spitzen, sein Schwert mit edlen Steinen besetzt. Die griechische Weltherrschaft verkörpert ein feuriger Jüngling, der an den Typus erinnert, in dem Alexander der Grofse in dieser Zeit vielfach vorkommt. Von seinem mächtigen Federbuschhelme zucken nach allen Seiten Blitze, energisch weist er mit der Rechten nach oben, wo in der Mitte eine geflügelte Gestalt mit Lorberkranz und Palmzweig schwebt, und an den Seiten auf Wolken zwei Frauengestalten sitzen, deren eine den Blitz schwingt, während die andere mit sternumstrahltem Haupte ein Steuerruder und ein Zepter hält. In ihr Gewand sind Städteansichten eingewebt, eine über die Brust gehende rote Schärpe zeigt die Tierkreisbilder. Resignierend sagt die Unterschrift:

Quid est Monarchia nisi tria suspiria: obtinendi, retinendi, amittendi.[1])

Drei der das Bild umgebenden Langtafeln enthalten je zwei fliegende Engel mit Köcher und Bogen, mit Caduceus und Zinke, mit Steuerruder und wehendem Mantel, während auf dem vierten vier Engel einen schweren Sturmbock im Fluge fortzuschaffen bemüht sind. Die vier kleinen Tafeln zeigen je einen fliegenden Engel mit brennender Fackel, einem Schilde, einer Rüstung und einem römischen Signum.

Auf dem anderen Achtecksbilde sitzt in der Höhe eines Wolkenberges, an den Bücher gelehnt sind, mit einem aufgeschlagenen Buche die Weisheit, von zehn Frauen mit wissenschaftlichen Instrumenten umgeben. Links im Grunde die Musik auf einer Orgel spielend, wozu ein Knabe singt, rechts davon die Rechtsgelehrsamkeit mit Wage und Rolle, und vor beiden weifs gekleidet die Theologie, eine Prachtbibel haltend und mit der Linken nach oben weisend. Ganz vorn in Dreiviertelprofil von hinten gesehen die Klugheit mit einem Caduceus, während weiter hinten neben dem Wolkenberge die Arithmetik mit zwei Rechentafeln in der Hand sichtbar ist. Rechts von der Klugheit die Heilkunde mit einem Asklepiosstabe und daneben mit Buch und Schwert die Wissenschaft, die von der Grammatik, welche eine ABC-Tafel und einen Schlüssel hält, belehrt wird. Hinter ihr steht mit einem Tellurium die Astronomie und tiefer zwischen ihr und dem Wolkenberge die Mathematik mit Zirkel und Lineal. Unten stehen die Worte:

Natura noverca, sapientia mater est, illa nos animantes ista homines facit.

Auch hier zeigen drei der umgebenden Langbilder je zwei Engel, von denen ein Paar knieend einen Schild mit dem Pegasus hält, ein anderes mit Lineal, Zirkel und ABC-Tafel auf Wolken gelagert ist, während von dem dritten Paare der eine mit einem Tellurium auf einer Wolke lagert, während der andere mit einem Asklepiosstabe durch die Lüfte fliegt. Auf der

[1]) Balde (Opera poetica I. S. 196, Ode III.) besingt dieses Bild: Quid est monarchia etc. in Aula serenissimi Electoris Maximiliani superne tabulato inscriptam expendit.

vierten Tafel spielt ein Engel die Orgel, ein anderer besorgt die Bälge und mehrere singen dazu aus voller Kehle. Die vier Engel der kleinen Tafeln tragen im Fluge eine Bibel, ein Notenheft, ein Spruchband und eine Wage mit Gesetzbuch.

Von dem Saale aus sich in das Treppenhaus begebend betritt man zunächst ein breites Podest, von dem aus in der Mitte ein Treppenlauf mit breiten, roten Marmorstufen hinabführt, während durch eine Mauer getrennt, rechts von diesem ein steilerer Lauf nach oben führt und links sich nach dem früher so genannten Königlichen Saale ein Korridor mit einer Dockenbalustrade hinzieht, auf deren Postamenten vier paarweise in der Längsachse gekuppelte rote Marmorsäulen stehen, die durch Gurtbögen mit den gegenüberliegenden Wandpilastern des Treppenlaufes verbunden sind. Dieser biegt in halber Höhe (25 Stufen) vollständig um und führt in eine von vier Marmorsäulen getragene Einfahrtshalle, die nach jenen den Namen „zu den vier Schäften" erhalten hat. An der Wand des Mittelpodestes stehen in Nischen die aus Gips gegossenen Statuen Ottos von Wittelsbach und Karls des Grofsen, und eine ähnliche Nische mit der Statue Ludwigs des Bayers schmückt die Wand des mittleren Treppenlaufes. Die Decke des Hauses zerfällt in quadratische flache Kreuzgewölbe, deren sich ähnliche über dem Mittelpodeste, sowie dem Antritts- und Austrittsraume befinden, so dafs deren im ganzen zehn vorhanden sind; der untere und der obere Treppenlauf haben ein ansteigendes Tonnengewölbe. Den Schmuck der Decke bilden Stuckornamente und Grottesken. In gleicher Weise sind die acht sich um die Mitte der Einfahrtshalle legenden Kreuzgewölbe dekoriert, während auf das mittlere Gewölbe eine Architekturperspektive gemalt ist. Dieselbe rührt nach Haeutle von Greitter her, der 150 fl. dafür erhielt, während die Ausführung der übrigen Malereien für 440 fl. von Hans Thonauer[1]), Hans Oberhofer, Hans Stroja und Johann B. Geyrer besorgt wurde. Die Stuckaturarbeiten versahen die Meister Mathias Piechl und Kaspar Marolt. Dafs die Entwürfe zu den Grot-

[1]) Vielleicht ein Sohn des alten Hans Thonauer, der, wie auf S. 35 angegeben ist, im Jahre 1596 starb.

tesken von Candid herrühren, hat von jeher gegolten und kann auch nicht bezweifelt werden. Wir halten es sogar für wahrscheinlich, dafs er auch vielfach an der Ausführung teilgenommen habe, doch läfst sich darüber nichts Bestimmtes sagen, da die Grottesken neuerdings stark übermalt sind, so dafs ihnen der Reiz der Unmittelbarkeit fehlt, und ihnen jene Leichtigkeit abgeht, die wir in den Grottesken der Treppe beim Theatinergange so sehr bewundern mufsten. Ihrem Wesen nach sind sie von diesen nicht verschieden, nur dafs die Zahl der Motive bedeutend gewachsen ist. Auch sind hier in das leichte Gewebe spielender Ornamentik viele kleine figürliche Darstellungen eingeflochten, die unseren Künstler auch als einen geschickten Genremaler, als den wir ihn in den Teppichentwürfen noch näher kennen lernen werden, kennzeichnen und sein niederländisches Blut verraten.

Die Ornamente selbst zeigen auf hellem Grunde in unerschöpflichem Wechsel ein Verschmelzen und Verquicken der heterogensten Dinge, wie aus einem Füllhorne scheint alles ausgeschüttet zu sein, aber dennoch geordnet und gelagert nach ganz bestimmten symmetrischen Linien und Verhältnissen. Nirgends tritt Überfülle, nirgends Leere ein. In voller Beherrschung der Schönheitslinie wufste der Künstler sich die ganze Natur mit ihren verschiedenartigen Elementen unterthan zu machen, um jene mit denselben zart und spielend zu umkleiden. Menschliche Gestalten in leichter Gewandung stehen zwischen Lauben aus zierlichem Stabwerk, geflügelte und ungeflügelte Genien schweben umher, lustige Putten halten sich an Stab- oder Rankenwerk, muntere Satyrn drehen sich fröhlich im Tanze, wundersame hybride Gestalten, häfsliche Drachen, auf deren schlanken Hälsen sich kokette Frauenköpfchen mit zierlichem Haarputz wiegen, in Ranken- und Blütenwerk endigende oder in kräftige Voluten auslaufende schöne Frauenleiber und andere Mischwesen werden von reichem Rankenwerk umschlungen, in dem eine von leichten Linien durchzogene Blüte, aus der ein üppiger Fruchtkolben herausquillt, immer wiederkehrt. Und mit welcher Mannigfaltigkeit ist in das ganze Geschlinge die Tierwelt hineingezogen. Kletternde Affen nnd Eichhörnchen, springende Pferdchen und Hündchen,

schnurrende Kätzchen, dann stolze Schwäne, lustige Kibitze, bunte Papageien, flatternde Libellen und Schmetterlinge, kriechende Käfer, springende Heuschrecken und anderes Getier ist hier fröhlich bei einander und in buntem Wechsel mit kostbaren Vasen, Lampen, Kettenschmuck, Trophaeen, Fruchtschnüren und anderem Zierrat vereinigt. In scharfem Winkel brechendes Stabwerk, das organisch in das Ganze eingefügt ist, bietet in dem bunten Gewirre dem Auge Halt und Ruhe. Aber nirgends ist tote Stille, sondern überall Leben und Bewegung; schwebend spielt eines in das andere hinüber und das Ganze erscheint wie ein lustiger, bunter Frühlingsreigen. Unermüdet weilt der Blick auf diesen lieblichen Bildungen, immer neues entdeckend, immer erfrischt und erheitert. Köstlich sind auch die kleinen, den Kappen der Kreuzgewölbe aufgemalten Darstellungen, dem Fischer-, Jäger- und Marktleben, aber auch dem Mythus und der Allegorie entlehnt. Von denselben möchten wir einen Fischer, der gerade das volle Stangennetz ausgehoben hat und vor sich hält, sowie zwei Geflügelhändlerinnen besonders hervorheben. Weniger gut gelungen und überhaupt zum übrigen wenig passend sind die beiden Darstellungen in dem Scheitel der Tonnengewölbe: der Sturz des Ikarus und die Apotheose des Herakles.

Die kreisrunden Mittelfelder der Kreuzgewölbe sind zweimal mit Stuckrosetten, sonst aber durch Malerei geziert, und zwar dreimal mit freien Durchsichten, an deren Balustraden Männer stehen, die entweder heruntersehen oder nach Vögeln schiefsen, zweimal mit Wappen, dem bayerischen und dem lothringischen, einmal mit dem Monogramme des Maximilian und der Elisabeth, ganz oben über dem Ikarusbilde mit einer Sonne und neben dem Königlichen Saale mit der Jahreszahl MDCXVI.

Im Stuckornament ist hier das figürliche Element besonders stark vertreten, von dem die in vier Gewölben aus dem Kreuzrippenornament herauswachsenden nackten Frauenleiber am schönsten sind. Von dem Gürtel ranken sich seitlich den Oberkörper umrahmende Ornamentglieder ab, die sich in dem Diadem des Hauptes mit dem schön geflochtenen Haare wieder vereinigen.

Die Grottesken der Einfahrtshalle entsprechen im wesentlichen denen des Treppenhauses. In vier Gewölben sind neben den Kreuzrippen Kartuschen mit Frauengestalten gemalt, die wie bemerkt denen der Grottenhalle verwandt sind.

Reizvoll sind die Umrahmungen der Nischen des Treppenhauses, die an den Seiten von Pilastern mit schönem Füllornament eingeschlossen sind, auf denen ein durchbrochener, geschweifter Giebel ruht. Derselbe nimmt eine Tafel mit Ornamenten in sich auf und wird von einer in Relief gearbeiteten Figur bekrönt. Die konsolartigen Sockel der Pilaster sind durch eine halbkreisförmige Platte, die mit einem Wappen geschmückt ist, mit einander verbunden. Von wem die drei Gipsstatuen herrühren, wissen wir nicht, sie sind etwas flau und nüchtern, möglich, dafs auch hier die Ausführung an diesen Mängeln schuld ist.

Wahrscheinlich erscheint uns, dafs die Thürangeln und das Thürschlofs des in den Kaisersaal führenden Mittelportales nach Candids Entwürfen gearbeitet sind, da in den gravierten Ornamenten ganz dieselben Motive wie in den Grottesken auftreten.

Noch während diese Arbeiten in der Residenz stattfanden schritt Maximilian zu der Anlage des nördlichen Hofgartens. Ein Bild seines ursprünglichen Zustandes giebt Wening durch einen Stich und eine eingehende Schilderung. Die Anlage zerfiel in drei Hauptteile, einen tiefer gelegenen an dem alten Lusthause Albrecht V. mit einem Weiher, in dem auf zwei Felseninseln die Gruppen des Neptun und der Amphitrite mit dem Delphin sowie der Bär mit den Hunden aus dem südlichen Residenzgarten aufgestellt waren, einen kleinen abgeschlossenen Garten und einen grofsen durch axiale und diagonale Wege, die am Eingange hohe Portale hatten, in acht Teile zerlegten Garten mit dem Rundtempel in der Mitte, auf dessen Kuppel die Bavaria kam. Im Norden und Westen begrenzten ihn wie heut die sich nach dem Garten hin öffnenden Bogengänge.

Wie angegeben wird, wurde der Pavillon im Jahre 1615 durch Heinrich Schön errichtet. Auf acht Stützen, zwischen welche Rundbogenportale eingestellt sind, und von denen vier im Inneren Grottenwerk mit kleinen Brunnenschalen zeigen,

ruht die Kuppel, auf deren Scheitel die Bavaria steht. Dieselbe kommt im Inneren nicht zur Geltung, da sich hier eine gerade Holzdecke befindet, deren dekorative Bemalung nach Nagler[1]) von Candids Schülern herrührt, vermutlich von denselben, welche die Grottesken der Kaisertreppe malten. Acht grofse und vier schmälere, von aufgemalten Fruchtschnüren umgebene Kassetten, von denen jene zwischen Rankenwerk und in Lauben stehende weibliche Gestalten, diese von Ornamenten umgeben die Buchstaben M und E im Wechsel enthalten, konvergieren nach der Mitte zu, wo von einer Balustrade umgeben eine runde Lichtöffnung gemalt ist.

Die Bogengänge des Gartens waren ursprünglich mit Statuen aus dem südlichen Residenzgarten geschmückt[2]); da dieselben aber im Jahre 1620 nach Schleifsheim wanderten[3]), liefs Maximilian an den Wänden des nördlichen Ganges eine Reihe grofser Kartons des Candid aufhängen, die innerhalb der Jahre 1605 und 1615 zum Teil als Vorlagen für die Teppichwirkerei benutzt worden waren, und in Nischen eine Reihe von Bildwerken, welche die Thaten des Herakles darstellten, aufstellen.

Alle neueren Schriftsteller geben als Wandschmuck der Arkaden Fresken des Candid an, die bei den Umbauten im Jahre 1779 übertüncht worden seien. Dafs dem aber nicht so war, sondern dafs hier die Teppichkartons des Candid hingen, erhellt deutlich aus der Beschreibung Wenings. Palavicino sagt nur ganz kurz: circondato per una parte de gran Galleria figurata da dissegni del Candi e scolpita delle imprese d'un Ercole." Bei Wening lesen wir ausführlicher: „Die rechte Seyten ist mit 85 offenen Bögen ganz beleuchtet, die linke Seyten aber pranget mit denen Originalien desz berühmbten Mahlers Peter Candit, so die Heldenthaten Ottonis desz grossen Pfalzgrafen von Wittlspach Hertzogs in Bayrn und die Abreysz Kaysers Ludovici IV. auch Hertzogs in Bayrn, so er Anno 1327 nach Rom die Kays. Cron zu empfangen vorgenommen. Item die zwölff Monat alle in Manns Grösse und in 32 sehenswürdigen künst-

[1]) München 1863.
[2]) Vergl. oben S. 18.
[3]) Nagler, München 1863.

lichen Gemählen vorstellen. Worbey erinnert wird dasz eben nach diesen Originalien die sehr köstlich mit Gold, Silber unnd Seyden gewürckte Tapeten zu Bezierung der Churfürstlichen Residentz durch aygnes von Churfürst Maximilian I. ausz Holland beschribne Künstler allhier verfertiget. Dise Originalia aber wegen ihrer sondern Raritet in diser Gallerie zur Zierde angehengt unnd bereits durch Carol. Gustav ab Amling Churfürstl. Kupferstechern zu gravirn angefangen auch guten Theils schon verfertiget seynd." Die Darstellungen der leider nicht mehr vorhandenen Kartons werden wir bei Betrachtung der Teppiche kennen lernen. „Zwischen diesen grossen Gemählen", fährt Wening fort, „seynd nit münder Ruhm-würdig die verschiedene auf Stein Art gemachte Laboris Herculis, welche sich in holen Feldungen in der obern Gallerie anfangen und nebst beederseits ausz rothem Marmel zur Ruhe bequeme Sitzen bisz zu End diser Gallerie unnd also vor die daran gebaute Fürstliche Wohnung auszgethailet seynd." Die genannten Statuengruppen sind nicht mit denen identisch, die heut in den sieben Nischen am Ostende der nördlichen Gallerie stehen. Dieselben rühren von Roman Boos her, der gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts in München als Hofkünstler wirkte, und sind aus Holz geschnitzt. Nach Nagler[1]) soll derselbe dazu Zeichnungen des Candid, die sich im Handzeichnungskabinette Münchens befänden, benutzt haben. Dieselben waren dort nicht vorhanden. Die Angabe ist vielleicht dahin zu verbessern, dafs die ursprünglich dort aufgestellten, zum Teil schon von Balde[2]) erwähnten Gruppen nach Candids Entwürfen ge-

---

[1]) Künstlerlexikon.

[2]) In dem oben S. 147 Anm. 2 angeführten Epithalamion, wo es nach der Schilderung des Pavillons heifst:

Moenibus ambitur solidis quibus haeret utrimque
Porticus excurrens vasto longissime tractu
Fortia quo videas magni monumenta Labores
Herculis ut Libycum compresso gutture monstrum
Edomet offensus monstro majore Noverca
Ferratas ut figat aves; medioque subactum
Corpore Terrigenam dextra sustollit in altum
Exclamare putes miserum nimiumque negatam

arbeitet waren und dem Roman Boos als Vorbild dienten. Da wir jedoch aufser einer von Haeutle angegebenen, ungefähr aus dem Jahre 1630 stammenden Rechnungsnotiz „von machvnnd Possirung Zwaier grosser Hercules Bilder in dem Churfl. newen Garten 133 fl. von Kaspar Riedl“ nichts über diese Werke wissen, so läfst sich nichts Genaueres darüber sagen.

Wie wir bei Betrachtung der Residenzräumlichkeiten bemerkten, waren in manchen derselben bedeutende Veränderungen vor sich gegangen, wobei auch viele Malereien entfernt wurden. Einige derselben vermochten wir in der Schleifsheimer Gallerie oder in alten Verzeichnissen nachzuweisen, über die meisten fehlen uns jedoch alle Nachrichten. Andererseits sind wir über die ursprüngliche Ausstattung vieler Räume, in denen aller Wahrscheinlichkeit nach auch Candid thätig war, ganz im Unklaren und es ist daher sehr wohl möglich, das eine Reihe dekorativer Stücke, die uns noch bekannt ist, aus diesen Räumen stammt.

Am wahrscheinlichsten erscheint uns dies für die vier Gemälde, die der Marchese Bianconi bei seinem Aufenthalte in München kaufte und dann in seinem Palaste in Bologna aufhing. Er schreibt darüber in dem ersten seiner Briefe an den Marchese Ercolano: „Jo non so se note vi sieno l'opere di Pier Candido, perchè non so se ve ne sia alcune in vista per l'Italia. In ogni caso quattri pitture di costui compagne rappresentanti quattro fiumi, veder potrete un giorno in casa mia a Bologna, le quali io comprai due anni sono in Baviera“ (also 1760).

Die übrigen Stücke, welche wir im Sinne haben, befinden sich im Depot der Schleifsheimer Gallerie. Das eine ist der

---

Terrae matris opem, pendenti quaerere calce
Sic premit Alcides premiturque Anthaeus et aegre
Stridenti rapidum revocat pulmone calorem.
Ipse aliquando ruit verus Tirinthius astris
Visurus fictos: conformatisque lacertis
Ad simulacra suum corpus metitur in umbra
Majoresque fremens merito dolet esse Colossos
Sic alibi pariter victus cum imponitur aether
Sudat et Atlantem turbato respicet ore
Adjectumque novum queritur sub pondere pondus.

schon früher[1]) zum Vergleiche herangezogene Constantin, ein dekoratives Prachtstück, aber so sehr verblafst, dafs die Farbenwirkung fast ganz verloren gegangen ist. Die auf Leinwand gemalte Figur ist über Lebensgröfse. In einer Rüstung, über die ein Mantel geworfen ist, schreitet in Vorderansicht der Kaiser eine Treppe herab. Die Linke ist in die Seite gestemmt, mit der nach unten gehaltenen Rechten hält er eine Stange mit dem flatternden Labarium. Das mit einem Lorberkranze geschmückte Haupt ist nach rechts gewandt, wo das Zeichen des Kreuzes mit der Umschrift: „In hoc signo vinces" erscheint. Unten rechts steht ein Helm mit wallendem Federbusche. — Dazu kommen zwei auf Leinwand gemalte, von Engeln gehaltene Wappen mit dem Monogramme des Maximilian und der Elisabeth und ferner drei mit goldgelbem Grunde versehene Leinwandstücke, von denen das gröfsere in der Mitte eine auf Wolken sitzende Engelsgestalt mit Violoncell und Bogen, und an den Seiten je einen nackten Engel, von denen der eine einen Köcher, der andere einen Bogen trägt, zeigt, während auf den beiden anderen auf Wolken sitzende Engelsgestalten dargestellt sind, welche Blumen streuen. Die Ausführung dieser drei Bilder ist eine so vorzügliche, die Pinselführung eine so sichere, was besonders in der Behandlung der reizenden Lockenköpfe hervortritt, dafs wir dieselben mit gutem Rechte als von dem Meister selbst ausgeführte Werke betrachten dürfen. Die beiden Engel des gröfseren Bildes erinnern in ihrer ganzen Auffassung unmittelbar an die des Kaisersaales der Münchener Residenz.

VI. Candids Thätigkeit für die von Maximilian gegründete Teppichmanufaktur.

„Ire (r) Dhlt. recreation sein seine tapezereien, mahlerey, drehen", so erzählt Hainhofer bei der Schilderung seines Münchener Aufenthaltes im Jahre 1612, und in dem folgenden Jahre,

[1]) S. 119.

in dem er zur Hochzeit des Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm mit der Herzogin Magdalena nach München gekommen war, schreibt er: „der Frau Pfalzgräfin Zimmer waren mit den 12 Monaten, so von seyden vnd gold zu München gewürcket worden (behengt), des herrn Bräutigams Zimmer (welches oben auf am schönen grossen saal ware) mit Bayrischen historiis auch zu München gewürcket . . . der saal vor des Chürfürsten Zimmer mit den forze die Hercule blaw in weis gewürcket behenget". Die Entwürfe zu den Monaten und den bayerischen Geschichten hatte Candid geliefert.

Für Gobelins hegte Maximilian eine ganz besondere Vorliebe und hatte anfangs bedeutende Summen ausgegeben, um solche aus dem Auslande zu beziehen.[1]) Im Jahre 1603 liefs er aus Venedig eine Anzahl Teppiche mit den Thaten Hannibals kommen, die 1981 fl. kosteten und zum Schmucke der alten Residenz verwandt wurden, und im folgenden Jahre wurden sogar 4215 fl. für venetianische Teppiche ausgegeben. Gleichzeitig kamen aus Antorf 1860 Brabanter Ellen mit den Thaten des Herakles, Cyrus und Hannibal und Laubwerk an, für die 8250 fl. bezahlt wurden.[2]) Diese Einfuhr widerstrebte aber dem Sinne Maximilians, dessen Stolz es war, sich mit Kunstprodukten seines Landes zu umgeben, und so entschlofs er sich dazu, in München eine eigene Teppichmanufaktur zu begründen.

Schon im Jahre 1603 hatte der mit der Besorgung der niederländischen Teppiche betraute Hofkontrolor Fraifslich drei Teppichwirker mitgebracht: Delibet, Kannenthal und Dietrich

---

[1]) Vergl. Pragmatische Geschichte der bayerischen Gesetzgebung und Staatsverwaltung in polizeilichen und staatswirthschaftlichen Gegenständen seit den Zeiten Maximilians I. Aus amtlichen Quellen bearbeitet von Max Freiherrn von Freyberg 1836. Band II. Ferner: Zeitschrift des Kunstgewerbe-Vereins 20. Jahrgang. München 1870. Wirkerei und Gobelins von J. A. Kuhn.

[2]) von Freyberg giebt an, dafs aufserdem noch eine Rechnung aus Antorf vorgelegen habe, die 18933 fl. betrug, und erwähnt noch, dafs von den Quidobonischen Erben zu Liechtenberg 12 Stück Tapetzerei mit der Historie Gedeons 520 Ellen um 1561 fl. gekauft wurden. Dieselben werden in einem „Inuentarium der tappezereyen aufschleg, pöttzieraten vnd andere mobilien, so in Curfürstl. Haubt-Residentz, München, Starnberg vnd Schleifshaimb sich befunden vnd beschriben worden den 1. July, Anno 1648 (Cod. germ. 2123 in der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München) genannt.

Wouters[1]), die im Laufe der folgenden Jahre mehrere Male vergeblich gegen den bedeutenderen Hans van der Biest intrigierten, der am 6. Oktober 1604 mit 6 Gesellen in München angelangt war und gleich ein Jahresgehalt von 600 fl. empfangen hatte. Die Zahl der Gesellen wuchs in den folgenden Jahren, so dafs van der Biest schliefslich an der Spitze von zwanzig Arbeitern stand, unter denen die Gebrüder van der Posch und ein Peter Senchten hervorragten. „Dem Biest", so berichtet von Freyberg, wurde das Werk der bayerischen Historien übertragen, zu welchem Peter Candid die Cartons verfertigt hatte." In den Jahren 1604—1611 wurden für den Gebrauch von Gold, Silber und Seide 9662 fl. verausgabt. Dem Candid war, wie es scheint, die Oberaufsicht über die Ausführung der Teppiche übergeben, denn von Freyberg berichtet nach einer uns unbekannten Quelle: „van der Biest habe sich seiner Kunst um so weniger zu rühmen, als ihm Peter Candid die Cartone für Hand und Augen reiche und noch manches corrigieren müsse." „Und wenn nun gleich", so berichtet er ferner, „dem van der Biest der Vorwurf gemacht wurde, er habe manches Stück verdorben, so erhielt er doch 1612: 1000 Th. Gratifikation und 100 fl. Besoldungszulage für seinen Fleifs." Unbekannt ist, warum van der Biest im Jahre 1615 München verliefs und in seine Heimat zurückkehrte, um dort die Arbeiten für den bayerischen Hof fortzusetzen. Vor seinem Fortgange hatte er sich verpflichtet, binnen 18 Monaten 806 Ellen Tapeten aus lana fina und Seide für die neuerbauten Räume der Residenz unter anderen für den Kaisersaal zu liefern, wozu ihm die Kartons aus der Hofmalerei und die Materialien aus der Hofschneiderei zugeschickt wurden. Schon im Jahre 1616 sandte er 173 Ellen und erhielt dafür 1211 fl. Um diese Kartons nach den Zeichnungen des Candid anzufertigen, werden, wie aus den Hofzahlamtsrechnungen zu ersehen ist, die Maler Christoph Zimmermann, dessen Gehalt von 200 fl., mit dem er zuerst im Jahre 1604 genannt wird, nach und nach bis auf 300 fl. gestiegen war, sowie Hans Brüderl und Hans Käpler, die wir bei den

[1]) von Freyberg giebt an, dafs im Jahre 1603 ein Dietrich Walter aus Brüssel nach München kam und mit 175 fl. angestellt wurde.

Arbeiten in der Residenz in Candids Diensten fanden, jener mit 350 fl., diese je mit 300 fl. im Jahre 1616 angestellt. 1625 erhalten sie zusammen „zur abferttigung“ 300 fl. An Biests Erben und die Gebrüder van der Posch werden noch 3040 fl. ausgezahlt. Der Betrieb hörte in München ganz auf, so schnell wie er gekommen verschwand er wieder, bedeutende Spuren seines Daseins zurücklassend. Wir hören später wieder von Zahlungen an fremde Teppichwirker, dem Pariser Tapezier Coimans werden 13143 fl. gezahlt und noch kurz vor seinem Tode, im April des Jahres 1651, bestimmte Maximilian eine Summe von 8 — 9000 fl. zum Ankaufe von Teppichen aus den Niederlanden. Erst ein Jahrhundert später, im Jahre 1718 hielt unter dem Kurfürsten Max Emanuel, die Teppichwirkerei von neuem ihren Einzug in München, doch stehen die in dieser Periode entstandenen Werke in künstlerischer Hinsicht tief unter denen nach Candids Zeichnungen geschaffenen der früheren Epoche.

Über diese fällt Müntz[1]) ein äufserst ungünstiges Urteil, ja dieselben veranlassen ihn sogar, dem Candid geradezu das abzusprechen, worin wir den Schwerpunkt seiner Bedeutung erkannten, das dekorative Geschick. „Le peintre“, so sagt er, „auquel il (Maximilian) confia l'execution des principaux cartons, le Flamand Pierre de Witte ou Pierre Candido ne possédait aucune des qualités, qui font le décorateur; lourdeur, vulgarité manque de pondération, tels sont les traits distinctifs des tissues d'après ses compositions.“ Wird dieses Urteil anzuerkennen sein? Die eingehende Betrachtung der Teppiche wird uns lehren, dafs dasselbe nicht berechtigt ist. Freilich, rein dekorative Stücke sind es nicht, die uns hier vor Augen treten; sie wollen es aber auch nicht sein, sondern wollen einerseits durch die Erzählungen der Heldenthaten Ottos von Wittelsbach nationale Begeisterung erwecken, andererseits unter dem Titel der Jahreszeiten und der Monate ein Bild des menschlichen Thuns und Treibens geben. Wir haben es mit Serien von Historien- und Genrebilder zu thun, deren Ausführung dem Geschmacke der Zeit entsprechend nicht dem Maler, sondern der gewandten Hand des Teppichwirkers übertragen wurde.

---

[1]) E. Müntz, La Tapisserie 1883.

Nehmen wir die Darstellungen als das, was sie sein wollen und was sie auch wirklich sind, so müssen wir den ausgesprochenen Tadel nicht nur entschieden zurückweisen, sondern geradezu bekennen, dafs der Künstler selbst in den genrehaften Darstellungen dem dekorativen Elemente durchaus gerecht zu werden wufste. Die zahlreich erhaltenen Entwürfe[1]) zu den Teppichen zeigen, mit welcher Sorgfalt Candid bei der Komposition zu Werke ging. Viele sind mit kleinen Varianten mehrere Male gezeichnet, und auf mehreren durch Übereinanderkleben einzelner Figuren und Gruppen verschiedene Lösungen gegeben. Gewöhnlich handelt es sich dabei um den seitlichen Abschlufs, auf den Candid stets ein grofses Gewicht legte. Seine Werke wollen ein Ganzes sein, nicht ein blofser Abschnitt aus einem Ganzen, daher vermeidet er an den Grenzen willkürliche Durchschneidungen und ein gewaltsames Abbrechen der Umrifslinie. So verändert er oft die einzelnen Gruppen und modelt durch Hinwegnahme und Hinzufügung einzelner Teile so lange an ihnen herum, bis sie sich einheitlich zusammenschliefsen. Dabei versteht er es in musterhafter Weise das Wesentliche gegen das Unwesentliche hervorzuheben, ohne jedoch dieses irdendwie zu vernachlässigen. Welchen Fleifs er auch auf die Einzelstudien verwandte, werden uns die Teppiche selbst lehren, die in drei Serien zerfallen. Die erste umfafst die Darstellungen der Thaten Ottos von Wittelsbach, die zweite die der Monate-, Jahres- und Tageszeiten und die dritte besteht aus zwölf der biblischen und alten Welt entlehnten Exempel-Kompositionen. Zu allen Serien haben sich Handzeichnungen erhalten. Zur ersten ist die Zahl der Entwürfe gröfser als die der Teppiche, von der letzteren sind uns zwei Darstellungen nur durch die Handzeichnungen bekannt, da nur zehn von den Teppichen erhalten sind. Dieselben befinden sich in einem Saale des Wittelsbacher Palais in München, die übrigen, welche mit Ausnahme der Jahres- und Tageszeiten zweimal gewebt

[1]) Im Kgl. Handzeichnungs- und Kupferstichkabinet zu München. Dieselben sind mit der Feder gezeichnet und leicht getuscht, einige haben mehrere Farbentöne; die meisten sind zur Vergröfserung mit einem Quadratnetz versehen.

wurden, im bayerischen Nationalmuseum und noch einmal mit Gold durchwirkt in einem Depotraume der Residenz. Wie groſs die Zahl der historischen Teppiche ursprünglich war, läſst sich nicht mit Gewiſsheit sagen; erhalten haben sich deren elf, doch geht aus den Stichen Amlings, die dieser nach den in den Arkaden aufgehängten Kartons herstellte, hervor, daſs auſserdem noch drei historische Kartons existierten. Auch Wening berichtete, daſs die Zahl der Arkadendarstellungen zweiunddreiſsig betrug. Daſs er dabei auſser den historischen nur die Darstellungen der Monate, nicht aber die vier Jahres- und die beiden Tageszeiten erwähnt, kann nur als eine Ungenauigkeit betrachtet werden. Da Nagler[1]) angiebt, daſs im Jahre 1632 mehrere Teppiche durch die Schweden zu Grunde gerichtet worden seien, so ist es immerhin möglich, daſs ursprünglich auch zweiunddreiſsig Teppiche vorhanden waren.[2]) Mehr als diese zweiunddreiſsig Darstellungen werden jedoch nicht gewebt worden sein, und wir werden daher die groſse Zahl überschüssiger Entwürfe, die im Charakter ganz und gar mit den anderen übereinstimmen, nur als Versuche und Vorschläge anzusehen haben, denen die schlieſslich zur Ausführung gelangten vorgezogen worden sind. Da sie zum Teil eng mit diesen zusammenhängen, fügen wir ihre Beschreibung der Schilderung der Teppiche ein.[3])

Die Teppiche mit den Darstellungen der Thaten Ottos von Wittelsbach haben eine reiche Umrahmung. In den Ecken prangen oben links und rechts das bayerische und das loth-

---

[1]) Künstlerlexikon.

[2]) Das auf S. 197 Anm. 2 genannte „Inuentarium“ vom Jahre 1638 nennt elf Teppiche mit der Geschichte Ottos „so von lautter gutter seiden gewürckt“, ferner zehn ebenfalls mit der Geschichte Ottos in Gold, Silber und Seide gewirkt, auſserdem ebenfalls in Gold, Silber und Seide die Monate, die vier Jahres- und die beiden Tageszeiten und dann noch einmal die Monate mit dem Vermerk „so hie vnd vber land gebraucht werden.“

[3]) Bei ihrer Bestimmung weichen wir zum Teil von der des Hormayr in seinem Werkchen: Die geschichtlichen Fresken in den Arkaden des Hofgartens zu München 1831 gegebenen ab, wo er neben den Beschreibungen der neueren Fresken, denen das Buch eigentlich gilt, nach den Teppichen und Stichen die Inschriften der vermeintlichen alten Fresken giebt und die auſserdem vorhandenen Entwürfe des Candid nennt.

ringische Wappen, unten beide Male das Monogramm des Maximilian und der Elisabeth. Oben und unten sind breite Schrifttafeln, erstere mit der Inschrift: OTHO M. COM. P. WITELSP. BOIAR. DVX., letztere mit einer Erläuterung der Darstellung, und seitlich davon Blumen und Früchte angebracht, während die Seiten mit Masken, Draperie, gefüllten Blumenkörben und Fruchtschnüren geschmückt sind. Diese Umrahmungen fehlen auf den Stichen Amlings, die wie die dazu gemachten Aufzeichnungen [1]) äufserst flau und uncharakteristisch sind.

Als im Jahre 1153 Kaiser Friedrich [2]) die deutschen Fürsten zur Romfahrt aufrief, da zeigte sich Otto [3]) als einer der eifrigsten Vasallen zur Heeresfolge bereit und wufste sich gleich in dem Mafse das Vertrauen seines Herrn, dem er noch so wichtige Dienste leisten sollte, zu erwerben, dafs dieser ihn noch in demselben Jahre zum Hauptmann seiner Leibwache machte. Den feierlichen Akt der Übergabe des Kommandostabes stellt der erste der Teppiche dar.[4])

In dem darauf folgenden Jahre bricht Friedrich zum Römerzuge auf, hält zunächst einen Reichstag in der ronkalischen Ebene, wo vielfach Klagen über das starke und übermütige Mailand laut werden, und beschliefst dann, da er sich noch nicht stark genug fühlte, das feste Mailand anzugreifen, zunächst die unter dessen Schutze stehende Feste Tortona zu erobern. Eine Abteilung wird unter der Führung des Pfalzgrafen Otto und des Herzogs Berthold von Zähringen nach dort abgeschickt. Denselben gelingt es, nächtlicher Weile mit einer Schar die Festungsmauern zu erklimmen, doch weckt das vorzeitige Siegesgeschrei die Besatzung, so dafs sie von weiteren Angriffen abstehen müssen. Die Darstellung dieser Episode findet sich auf einer Handzeichnung. Erst im April des folgenden Jahres wurde Tortona genommen. Nach seiner Einnahme

---

[1]) Im bayerischen Nationalmuseum.

[2]) Geschichte der deutschen Kaiserzeit von W. v. Giesebrecht. V. 1880.

[3]) Das Herzogthum Bayern zur Zeit Heinrichs des Löwen und Ottos I. von Wittelsbach von K. Th. Heigel und S. O. Riezler. 1867.

[4]) Stich vom Jahre 1695. Inschrift: Otho etc. a Friderico Ahenobarbo rege Rom. ob animi virtutem et insignem fortitudinem praefectus praetorio creatur sub annum MCLIII.

begiebt sich der Kaiser nach Pavia, wo er gekrönt wird, und rückt darauf weiter gegen Rom vor. In der Nähe von Sutri kommt ihm Papst Hadrian IV. entgegen. Da Friedrich diesem nicht die hergebrachte Huldigung, die in dem Führen des Zelters und dem Halten des Steigbügels bestand, leistet, kommt es gleich zu Uneinigkeiten, welche durch eine mehrtägige Beratung, die zu Gunsten des Papstes ausfällt, beigelegt werden. Wahrscheinlich gilt dieser Verhandlung eine Handzeichnung, die in einer Halle links den Papst auf einem Throne und zu seiner Linken etwas tiefer sitzend einen Fürsten zeigt, während rechts Bischöfe, Adelige und Krieger versammelt sind. Vereint ziehen Kaiser und Papst in Rom ein, wo Friedrich am 18. Juni des Jahres 1155 in der Peterskirche feierlichst von Hadrian gekrönt wird. Auch diesen Akt stellt eine Handzeichnung dar.[1]) Gleich nach der Krönung verläfst der Kaiser die Stadt, bemächtigt sich der Stadt Spoleto und tritt dann die Rückreise an. Die meisten Fürsten wählen den sicheren Weg über Venedig, Friedrich aber, der Gefahr nicht achtend, schlägt den Landweg ein und mit ihm ist Otto. Die Veroneser hatten das Verderben des Kaisers beschlossen. Da ihr Plan, ihn durch die mangelhafte Konstruktion einer Brücke in den Fluten der Etsch umkommen zu lassen, zu ihrem eigenen Verderben vereitelte, schliefsen sie unter Anführung eines Ritters Alberich den Heerhaufen, in dem sich der Kaiser und Otto befinden, in der Nähe ihrer Stadt in einer Klause ein, und schon scheint alle Hoffnung auf Rettung vergeblich zu sein, da Friedrich nicht unter den schimpflichen Bedingungen, die ihm die Veroneser stellen, seine Freiheit erkaufen will, als Otto auf den Rat zweier im Heere dienenden Veroneser, Garzapan und Isaac, sich mit einer Schar von zweihundert tapferen Kriegern aufmacht unter unglaublichen Anstrengungen die Berge erklimmt, dem Feind in den Rücken fällt, die verräterische Schar besiegt und ein strenges Strafgericht an ihr vollzieht. Dieser glorreichen

[1]) Auf derselben ist durch Überklebung eine Korrektur angebracht. Die ursprünglich hinter dem knieenden Kaiser stehenden Knaben mit Zepter und Reichsapfel sind durch zwei Knieende, einen Knaben und einen Mann, ersetzt, welche diese Attribute halten.

That gedenkt die zweite Teppichdarstellung[1]) auf dem wir den aus dem Lager Friedrichs abziehenden Otto und in der Ferne die tapfere Schar desselben erblicken, wie sie die Berge erklimmt und das Burgthor stürmt.

Kaum hat Friedrich Italien den Rücken gekehrt, als die lombardischen Städte wieder offen als seine Feinde auftreten. Die Autorität des Kaisers wird durch das hochfahrende Wesen Mailands sowie durch die wachsende Macht der Griechen, die schon in Apulien festen Fufs gefafst hatten und von mehreren Städten Oberitaliens zum Schutze gegen den Kaiser angerufen worden waren, stark gefährdet. Daher entsendet dieser im Jahre 1158 zwei energische Männer, seinen Kanzler Reinald von Dassel und den Pfalzgrafen Otto von Wittelsbach, um die Städte an ihren Treueid zu gemahnen und jeden Treubruch streng zu ahnden. Auf einer Handzeichnung sehen wir, wie diese beiden Männer in Cremona der Geistlichkeit, dem Adel und dem Volke den Schwur der Treue abnehmen. Der griechisch gesinnte Stadtpräfekt und der Adel von Ravenna hatten vor der Ankunft der Gesandten die Stadt verlassen und waren nach Ancona aufgebrochen, um sich in den Schutz der dort lebenden Griechen zu begeben. Sogleich bricht Otto nach Ancona auf und verwüstet, da man seinen Forderungen nicht entspricht, das die Stadt umgebende Terrain, so dafs die Bürger schliefslich unter Führung des Kanzlers Paläologus eine griechische Gesandtschaft an ihn abschicken. Diese läfst Otto seinen ganzen Zorn fühlen. Die Ankunft der griechischen Gesandtschaft vor dem mit seinen Kriegern versammelten Otto bildet den Gegenstand einer Teppichdarstellung.[2])

---

[1]) Stich vom Jahre 1700. Drei Handzeichnungen, eine mit der Darstellung im Gegensinne und einer Änderung an der rechten Seite, die dritte mit der flott gezeichneten Gruppe Ottos und des Landsknechtes. Inschrift: Otho etc. arcem ad Athesim in Alpium faucibus praerupto saxo sitam vi occupat. Friderico Ahenobarbo imp. viam a Veronensib. obsessam aperit MCLV.

[2]) Stich vom Jahre 1699. Zwei Handzeichnungen mit allerlei Varianten, auf jeder aufgeklebte Korrekturen, auf einer zweimal übereinander. Inschrift: Otho etc. Germanici Imperii majestatem adversus Graecorum artes et factiosos alios viminisque repulsos asserit an. MCLIII. Die Jahreszahl ist verkehrt, da in diesem Jahre Otto garnicht mit Türken in Berührung gekommen ist. Viel-

Auf einem der Stiche [1]) sehen wir Kaiser Friedrich mit griechischen Gesandten verhandeln, die mit reichen Geschenken vor ihn erschienen sind. Diese Darstellung bezieht sich wahrscheinlich auf den Hoftag zu Würzburg, wo am 24. März des Jahres 1157 türkische Gesandte erschienen, welche kostbare Geschenke brachten, aber in hochmütiger Rede, ohne die dem Kaiser gebührende Ehrerbietung auftraten und daher von diesem hart angefahren wurden.

Noch im Jahre 1158 tritt Friedrich seine zweite Romfahrt an, um die Macht der Mailänder zu brechen, die das zerstörte Tortona prächtiger wieder aufgebaut hatten. Bei der Belagerung Mailands thut sich Otto rühmlich hervor. Eines Abends findet er die Stadtthore schlecht besetzt und wagt mit seinem Bruder Friedrich und einer kleinen Schar einen kühnen Handstreich. Ein Teppich [2]) stellt den Augenblick dar, wie er mit seinen Scharen ein Thor erbrochen hat und mit Macht in die Feste einzudringen sich bemüht. Hormayr rechnet noch eine Handzeichnung hierher, auf der mit einer Kriegerschar zwei Reiter anstürmen, indem er in diesen Otto und dessen Bruder Friedrich erkennt, die nach Verbrennung der Mailändischen Vorwerke in das Lager zurückeilen. Eine andere, nicht näher bestimmbare Zeichnung zeigt Otto an der Spitze eines Heereszuges reitend.

Von Mailand aus wird Otto nach verschiedenen Städten gesandt, um die Macht und das Ansehen des Kaisers zu festigen. Ein Teppich [3]) preist die denkwürdige That, wie Otto mit seinen Scharen in aller Frühe den Po überschreitet und sich ohne

---

leicht ist der Fehler durch ein zufälliges Ausfallen der V zwischen der L und der III entstanden.

[1]) Vom Jahre 1699. Zwei Handzeichnungen, davon eine im Gegensinne. Untere Inschrift: Graeci Romanorum imperatorio et imperii aemuli artibus et machinationibus fallacibus ascitis undique ex Oriente sociis perniciem provincias et populos Ottone M. armis obstante trahere frustra conantur.

[2]) Stich vom Jahre 1697. Zwei Handzeichnungen. Inschrift: Otho etc. Mediolanen. obsidione premens una cum fratribus Friderico et Otone juniore fortiter pugnans virtutis testimonium ab hoste refert an. MCLVIII.

[3]) Stich vom Jahre 1699. Drei Handzeichnungen, davon eine im Gegensinne. Inschrift: Otho etc. Pado vadato Ferrariensibus improvisus superveniens obsides imperat an MCLVIII.

Schwertstreich der Feste Ferrara bemächtigt. Es ist nicht gewifs, ob Otto bei der Gesandtschaft war, die von den Einwohnern Cremas so schnöde überfallen wurde, dagegen wird seine Tapferkeit gerühmt, die er bei einem Sturme auf die Mauern dieser Stadt im Jahre 1159 bewies, den uns eine Handzeichnung vorführt.

Nicht nur als Krieger diente Otto dem Kaiser, seinem Herrn und Freunde, sondern auch als Unterhändler in den Streitigkeiten mit dem Papste. Auf einem Stiche [1]) sehen wir Otto in Pilgertracht mit zwei Begleitern vor Rom anlangen. Von einer Pilgerfahrt Ottos weifs die Geschichte nichts. Sie weifs nur von einer Romreise Ottos, bei der es galt, mit dem Volke wegen der Bestätigung des Senates und der Aufstellung eines Präfekten zu unterhandeln und mit dem Papste über verschiedene Streitpunkte ins Reine zu kommen, womöglich einen Vertrag mit ihm zu schliefsen. Die Bemühungen bleiben jedoch erfolglos, da der Papst sich den ronkalischen Beschlüssen vom Jahre 1158 nicht fügen will. Auf einem Teppiche [2]) kniet Otto vor dem Papste und bringt diesem vor versammeltem Adel, Volk und der Geistlichkeit sein Anliegen vor. In Wahrheit fanden die Unterhandlungen nicht mit dem Papste selbst, sondern durch Boten statt.

Die Zeit der Vermählung Ottos mit Agnes von Wasserburg ist unbekannt, gewifs ist aber, dafs diese vor den übrigen, noch dargestellten Ereignissen stattfand. Ein Teppich [3]) giebt ein Bild des Trauaktes.

Die übrigen Darstellungen dieses Kreises beziehen sich auf die Folgen der dritten Romfahrt Friedrichs im Jahre 1174. Der mächtigste Vasall, Heinrich der Löwe, Herzog von Bayern,

---

[1]) Vom Jahre 1697. Zwei Handzeichnungen. Inschrift: Otho etc. Romae habitu peregrini veneratur basilicas, templa, memoria, cemeteria ac cineres martirum.

[2]) Stich vom Jahre 1701. Zwei Handzeichnungen, eine mit roten und gelben Tönen. Inschrift: Otho etc. Friderici Ahenobarbi imp. vice Romam veniens litem de senatu et praefecto inter pontificem populumque componit an. MCLIX.

[3]) Stich vom Jahre 1698. Zwei Handzeichnungen. Inschrift: Otho etc. Agnetem Theodorich. Wasserburgen. filiam uxorem ducit.

hatte dem Aufrufe nicht Folge geleistet. Selbst Bitten hatten ihn nicht zur Heeresfolge zu bewegen vermocht, ja sogar eine persönliche Unterredung mit dem Kaiser, wahrscheinlich in Chiavenna, bei der dieser sogar einen Fufsfall vor seinem ungetreuen Vasallen gethan haben soll, hatte keinen Erfolg. Die Folge der Weigerung war Friedrichs Niederlage bei Legnano am 29. Mai 1176, die alle früheren Errungenschaften zu nichte machte und ihn zwang, mit dem Papste Frieden zu schliefsen. Im Jahre 1178 kehrt Friedrich nach Deutschland zurück und eröffnet ein Jahr später den Krieg gegen Heinrich, der im Jahre 1180 geächtet und seines Landes verlustig erklärt wird. In demselben Jahre beschliefst Friedrich auf dem Reichstage zu Regensburg, seinen treuen Feldherrn Otto von Wittelsbach mit Bayern zu belehnen, und im September des Jahres findet in Altenburg die feierliche Belehnung statt. Diese bildet den Gegenstand eines grofsen Teppichs.[1])

Ein anderer Teppich[2]) zeigt, wie die bayerischen Stände Otto den Treuschwur leisten.

Noch aber ist Heinrichs Trotz nicht gebrochen, sondern mit Waffengewalt sucht er sich zu behaupten. In den Kämpfen, die im Juni des Jahres 1181 mit ihm geführt werden, zeichnet sich Otto aus, doch ist von einer direkten Besiegung Heinrichs durch Otto, wie wir sie auf einem Teppiche[3]) dargestellt finden, nichts bekannt.

Der letzte Teppich[4]) aus diesem Zyklus stellt eine That des Friedens dar: die Erbauung von Landshut und der Trausnitz, die Otto ein Jahr vor seinem im Jahre 1183 eingetretenen Tode begann.

---

[1]) Der Stich fehlt. Eine Handzeichnung, rote und gelbe Farbentöne. Der Page mit dem Panther ist zweimal wiederholt und aufgeklebt. Inschrift: Otho etc. a Friderico Ahenobarbo imp. fidei et virtutis ergo Bojorum ducatu donatur an. MCLXXX.

[2]) Stich vom Jahre 1698. Inschrift: Otho etc. in Bojorum principum maxima omnium ordinum laetitia inauguratur an. MCLXXX.

[3]) Stich vom Jahre 1697. Inschrift: Otho etc. Henricum Leonem perduellonis reum principum sententia ex auctoratum ducatu armis pellit an. MCLXXX (!)

[4]) Stich vom Jahre 1697. Zwei Handzeichnungen, davon eine mit aufgeklebter Korrektur. Inschrift: Otho etc. Landeshutam civitatem et arcem in monte adjacente sedem ducalem aedificat an. MCXXXII.

Der vierzehnte der in den Arkaden aufgehängten historischen Kartons bezog sich nicht auf Otto von Wittelsbach, sondern stellte, wie angegeben, die Romfahrt Ludwigs des Bayers im Jahre 1327 dar. Durch einen Stich [1]) und mehrere Handzeichnungen ist uns die Darstellung bewahrt.

Zu dieser Serie gehören noch folgende sechs Handzeichnungen, bei deren Benennung wir Hormayr folgen:

1. Stephan, König von Ungarn wird von seiner Gemahlin zum Christenthum bekehrt und im Grunde Taufe desselben.
2. Gefangene werden vor einen König geführt, der unter einem mit dem Lilienwappen versehenen Baldachine sitzt. Vielleicht Ludwig der Heilige im Kreuzzuge.
3. Heinrich IV. giebt seine Schwester Sophie dem Könige Salomo von Ungarn zur Gemahlin.
4. Barbarossa nimmt das Kreuz.
5. Fliehende in einer eroberten Stadt, über der Racheengel schweben.
6. Vor einen König wird von mehreren Soldaten ein Elefant geführt.[2])

Dem mehr genrehaften Charakter der Darstellungen der zweiten Teppichserie entspricht die Art der Umrahmung. Dieselbe besteht an den Seiten aus umrankten und mit Klettertierchen besetzten Baumstämmen, deren Zweige sich auf den Monatsteppichen mit denen eines die Darstellung in der Mitte durchschneidenden Stammes vereinigen, während sie sich auf den schmäleren Teppichen der Jahres- und Tageszeiten, wo dieser fehlt, gegenseitig durchdringen. An den Zweigen hängen bei jenen über den Hälften der Darstellung, bei diesen über den Stämmen das bayerische und das lothringische Wappen. Unten ist eine Inschrifttafel mit der Benennung der Darstellung und

[1]) Vom Jahre 1696. Zwei Handzeichnungen, davon eine im Gegensinne. Inschrift: Ludovicus cognomine Bavarus Ludovici severi Witelspac. Boiariae ducis et septem viri filius Ottonis M. Witelspac. pronepos electus in regem Romanorum devicto in acie potenti adversario et aemulo ad coronam imperii capessendam Romam contendit.

[2]) Diese Handzeichnung nennt Hormayr nicht.

einem sich auf diese beziehenden Spruche, der nicht von wesentlicher Bedeutung ist.

Von den Monaten ist die interessanteste Darstellung die des Januar.[1]) Wir werden dieselbe deshalb ausführlich schildern, während wir uns bei den übrigen Teppichen auf die Angabe des Wesentlichen beschränken werden.

In einer weiträumigen Halle sitzt eine Gesellschaft von Herren und Damen an einer gedeckten Tafel. Links sind zwei Männer, deren einer von hinten sichtbar ist, in eifrigem Gespräche. Hinter dem Stuhle des anderen steht in Pelzschaube der Gastgeber, eine majestätische Gestalt mit langem rötlichen Lockenhaare. Eine dem erstgenannten der Männer gegenübersitzende Dame scheint das Gespräch nicht zu interessieren, denn sie blickt lächelnd nach rechts, wo wir am Ende der Tafel mit einer Pelzmütze die Gastgeberin gewahren, der ein jugendlicher Mann, der auch von hinten sichtbar ist, in der Lebhaftigkeit des Gespräches die Hand auf den linken Arm gelegt hat, der auf dem Tische ruht, während sie ein Glas Wein betrachtet, das sie in der Rechten hält. Zu ihrer Rechten an der Langseite der Tafel sitzt, die gekreuzten Arme auf den Tisch legend, ein junger Mann in Gedanken versunken, unbekümmert um seine schöne Nachbarin zur Rechten, die sich deshalb nach dem rechts im Grunde stehenden, mit goldenen Gefäfsen besetzten Schenktisch hinwendet, wo ein Diener aus einer Prachtkaraffe Wein in eine von einem Pagen gehaltene goldene Schale gieſst, während hinter ihm ein alter Diener mit höchst charakteristischen Zügen einen Pokal heranträgt. Vorn in der Mitte steht ein Zwerg, der sich mürrisch von der Tafel abwendet, neben der Frau des Hauses sitzt ein gemütlich dreinschauender Jagdhund und rechts an der Seite spielt an dem wärmenden Kamine ein Kind mit einem Hündchen. Hinten tragen zwei Diener Schüsseln auf, und ganz im Grunde blicken wir in die Küchenräume hinein.

[1]) Der Stich fehlt. Die Darstellung auf einer erhaltenen Handzeichnung zum Januarteppich weicht von der des ausgeführten Teppichs ab; sie zeigt einen reichen Mann mit seiner Familie beim Mittagsmahle, die am linken Ende der Tafel sitzende Frau hat sich herumgedreht und wärmt sich an einem Kaminfeuer die Hände.

Der Februar[1]) schildert die Freuden des Karnevals. Maskierte Männer und Frauen sind um einen Tisch herum beim Karten- und Würfelspiel vereinigt. Von rechts kommt ein Dudelsackpfeifer, links Blick auf eine durch Schlittenfahrt belebte Strafse. — Ein pflügender Landmann und eine eggende Bäuerin kennzeichnen den März[2]); die Falkenjagd deutet auf den April[3]); auf der Darstellung sehen wir links einen ansprengenden Jäger, rechts in Begleitung eines Falkners eine Dame zu Pferde und in der Luft von Falken verfolgte Kraniche. — Durch fleifsige Arbeit in einem Garten, wo Gärtner mit Graben, Begiefsen und dem Schneiden der Hecken thätig sind, während Frauen, deren eine einen Korb voll Rosen hält, Pflanzen einsetzen, werden wir auf die Beschäftigung des Mai[4]) hingewiesen. — Den Juni[5]) stellt eine Schafschur dar, bei der links Männer, rechts Frauen thätig sind. — Der Juli[6]) führt uns in das Dickicht des Waldes, wo Jäger und Jägerinnen zu Pferde mit wilden Rüden einen Hirsch erjagen; hingegen leitet der August[7]) uns auf das sonnige Feld, wo Schnitter und Schnitterinnen, sowie harkende und garbensammelnde Bauern beschäftigt, andere bei frohem Mahle gelagert sind. — Die Darstellung des September[8]) zeigt einen Landmann, der mit Weib und Kind Rinder, Ziegen, Hühner und Gänse, auf Stangen getragenes totes Geflügel, sowie Körbe mit Früchten zur Stadt

[1]) Der Stich fehlt. Eine Handzeichnung.

[2]) Der Stich fehlt. Eine Handzeichnung.

[3]) Der Stich fehlt. Eine Handzeichnung.

[4]) Stich ohne Namen des Stechers. Nach dem Catalogue raisonnée du cabinet d'estampes de feu M. Winckelmann de Leipzig par Michel Huber Tome I. vergl. Carton a. a. O. sind die Monate Mai und Juli von Zimmermann gestochen. Dieselbe Bemerkung macht Füfsli in seinem Künstlerlexikon. Das Dictionnaire des artistes giebt an, dafs dreiundzwanzig Teppiche von Amling und sechs von Zimmermann gestochen seien. Wir fanden im ganzen nur sechsundzwanzig Stiche, von denen drei ohne Namen des Stechers sind. — Eine Handzeichnung, flüchtiger als die anderen, auch ohne Quadratnetz.

[5]) Der Stich fehlt. Eine Handzeichnung.

[6]) Stich ohne Namen des Stechers. Eine Handzeichnung, auf derselben ist das Bein eines Jägers in Vergröfserung und mit aufgesetztem Weifs wiederholt.

[7]) Stich ohne Namen des Stechers.

[8]) Stich von Amling 1701. Flüchtige farbige Handzeichnung im bayerischen Nationalmuseum.

bringt, und im Grunde einen Jäger, der mit seinen Hunden zur Jagd zieht. — Eine gemüthliche Herbstfeier kündet den Oktober[1]) an. — Bezeichnend für den November[2]) ist der herbstlich gefärbte Wald, in dem Arbeiter Bäume fällen und eine Reitergesellschaft sowie kühne Waidgesellen Jagd auf einen trotzigen Keiler machen. — Fröhliche Weihnachtsstimmung spricht aus den Mienen der Gesellschaft, die auf der Dezemberdarstellung[3]) an dem Schlachten des Schweins teilnehmen.

Die Darstellungen des August, September, Oktober und Dezember zeigen im Hintergrunde die Ansichten der Städte München, Ingolstadt, Landshut und Straubing. Jede Darstellung trägt ein Zeichen des Tierkreises.

Den Monatsdarstellungen sind die der vier Jahreszeiten nahe verwandt, während die beiden Tageszeiten einen mehr allegorischen Anstrich haben und sowohl in der Anlage als auch in der Durchführung hinter den übrigen zurückgeblieben sind.[4])

Aus den Mauern des im Grunde sichtbaren Schlosses hat der Frühling[5]) die Kinder in den Park gelockt, wo sie sich teils mit Blumen im Grase gelagert haben, teils in heiterem Spiele tummeln. — In der Hitze des Sommers[6]) fächelt sich eine vorn auf einem Felsen sitzende schöne Frauengestalt, während eine andere, die hochgeschürzt nach vorn eilt, ein Schweifstuch vors Gesicht hält. Vor ihr liegt ein jappender Hund, links rieselt ein erfrischender Quell, hinten baden Hirsche in einem Flusse. — In einer weinumrankten Laube nimmt ein Winzer eine Melone aus einem mit des Herbstes[7]) reichen Erträgen gefüllten Korbe, den ihm eine Winzerin reicht. — Im gemütlichen Stübchen sitzt in des Winters[8]) Kälte ein Alter mit Pelzmantel und -Kappe an einem Ofen, unter dessen Bank ein

---

[1]) Stich von Amling 1702.
[2]) Weder Stich noch Handzeichnung.
[3]) Stich von Amling 1701.
[4]) Zeichnungen zu denselben haben sich nicht erhalten.
[5]) Stich von Amling 1700.
[6]) Stich von Amling 1698.
[7]) Stich von Amling 1698.
[8]) Stich von Amling 1698.

Hündchen schläft. Rechts an einem Herde sitzt eine Alte und kocht Thee.

Je zwei allegorische Gestalten stellen die beiden Tageszeiten dar, den Tag [1]) ein Mann in Arbeitstracht, der sich auf eine Hacke stützt und mit der Rechten auf den beackerten Boden weist und eine jugendliche Frauengestalt mit einem Pfau, von deren rechter Hand ein Regenbogen ansteigt; die Nacht [2]), eine schlafende männliche Gestalt mit einem Mohnkranze auf dem Haupte, sowie eine gespenstische Alte, von deren Stirn und rechter Hand Flammen ausgehen. Am Himmel Mond, Sterne und ein Komet.

Echte Gestalten des Candidschen Kunstgeistes treten uns in den zwölf Darstellungen der dritten Serie entgegen, welche mit jenen identisch sind, die, wie wir bei Beschreibung des Kaisersaales der Residenz bemerkten, zwischen den Fenstern hingen und den über diesen befindlichen Bildern des Vincentino entsprachen. Wie diese sind auch die Teppiche mit lateinischen Unterschriften versehen. Das „Inuentar“ vom Jahre 1638 nennt sie „12 stuckh niderlendische tappezereien von lautter fein gefarbtem arlesz garn darinnen pildnusz von romanischen historien gewürckt, hiemit würdt der Khayl-Saal ziehrt“. Erhalten haben sich nur zehn Teppiche, die, wie schon berichtet, jetzt im Wittelsbacher Palais zu München aufgehängt sind. Aufser diesen aber, wozu wir fünf Zeichnungen besitzen, sind noch zwei dazu gehörende Entwürfe bewahrt, so dafs wir die ganze Reihe der Darstellungen kennen.[3])

Die Teppiche haben ähnliche Umrahmungen wie die der ersten Serie. Zwischen Blumen und Früchten hängen an den Seiten das bayerische und das lothringische Wappen, oben in der Mitte ist zwischen Füllhörnern, aus denen Blumen hervorquellen, das Monogramm des Maximilian und der Elisabeth, unten eine Inschrifttafel mit dem Namen der dargestellten Ge-

[1]) Stich von Amling 1698.

[2]) Stich von Amling 1698.

[3]) Die sieben im Gegensinne mit der Feder gezeichneten und getuschten Entwürfe kamen am Anfange dieses Jahrhunderts aus der Bibliothek des Lyceums von Innsbruck in das Kgl. Handzeichnungs- und Kupferstichkabinet von München.

stalt und einem sich auf diese beziehenden Verse angebracht; in den Ecken befinden sich Kartuschen mit Masken und Löwenköpfen.

Wie bei den Vincentinoschen Gemälden gehören je eine biblische und eine weltliche Darstellung zusammen. Sie stellen in Beispielen verschiedene Tugenden dar.

Wir beginnen unsere Schilderung mit der Gedeondarstellung [1]), die uns den Helden wie die übrigen Gestalten dieser Reihe aus dem Bilde herausschauend zeigt. Ruhig steht er da mit reich ornamentiertem Harnisch und Schild und einer Lanze in der Rechten, während im Hintergrunde am Bache seine Krieger in verschiedener Weise das Wasser schöpfen. — Ihm entspricht Leonidas [2]), der eine Rechte auf den aufgestellten Schild gelegt hat, auf dem ein mit einer Schlange kämpfender Adler dargestellt ist, und der mit der Linken nach hinten weist, wo in enger Felsschlucht seine kleine Schar kämpft.

Zu diesen beiden kommen zwei weibliche Heldengestalten: Debora [3]) und Zenobia. [4]) Erstere in langem Gewande vor einer Palme stehend mit Gesetzesrolle und Stab, während hinter ihr jenseits eines Flusses der Kampf tobt; letztere einer Amazone gleich kurz gewandet und gepanzert mit Pfeil und Bogen lebhaft nach vorn eilend, während im Grunde ihre Truppen mit denen des Gallienus zusammenstofsen.

Den freudigen Opfermut stellen Eleasar [5]) und Mucius Scävola [6]) dar; jener als Sieger freudig das Schwert emporhaltend

---

[1]) Vers: Ut vincant alii quot possunt millia scribunt
Hic ne vincatur millia diminuit.

[2]) Vers: Angustas fecere vias saxa obviis Persis
Sed magis angustas fecerat iste manu.

[3]) Handzeichnung.
Vers: Terruerat Bellona ducem quem faemina firmat
Hostis ad interitum dux fit et ipsa ducis.

[4]) Vers: Vici aquilas vicique probum non improba Caesar
Nec cum me licuit vincere victor erat.

[5]) Vers: Dum fodio ventrem Barrhus cadit hostis in hostem
Non potuit tumulo nobiliore tegi.

[6]) Handzeichnung.
Vers: Magnanimam attonito dum dextram torret in igno
Non habuit sensum Mutius, hostis habet.

und mit der Linken den Rüssel des erschlagenen Elefanten haltend, auf dessen Kopf er den rechten Fuſs gestellt hat. Hinten Kampf der Juden mit dem Heere des Antiochus, in dem man Elefanten mit hohen Wehrtürmen bemerkt. Nach links gewandt hält Mucius seine rechte Hand in das auf einem Altare brennende Feuer, während vor einem Zelte Porsena mit seinen Kriegern erstaunt dem Vorgange zuschaut. — Ein Bild der Keuschheit ist die Gestalt des Joseph [1]), der mit erhobenen Händen schmerzlich bittend emporblickt, als wolle er ein Zeugnis seiner Unschuld herabflehen. Rechts im Grunde blicken wir in ein Gemach, wo die auf einem Lager sitzende Frau des Potiphar den fliehenden Jüngling am Mantel festzuhalten sucht. Links wird der Unschuldige von zwei Kriegsknechten in einen Kerker geführt. — Ihm ist der jugendliche Hippolyt [2]) gegenübergestellt, der in Jagdkostüm mit einem Windspiel an der Leine und von zwei schönen Jagdhunden begleitet nach vorn eilt. Im Hintergrunde sehen wir, wie er am wildbrausenden Meere mit seinem Viergespann gestürzt ist und zu Tode geschleift wird. — Wie drohendes Verderben durch die List des liebenden Weibes abgewendet wird, zeigt der Teppich mit der schönen Gestalt der Michal [3]), die mit einem Ziegenfelle in den Händen erscheint. Rechts im Grunde sehen wir, wie sie den Gatten aus einem Fenster des Palastes an einem Seile herunterläſst, während links in einer Halle Bewaffnete sich einem Himmelbette nähern. Rechts in der Ferne der entfliehende David. — Eine ganz entsprechende Darstellung zeigt der zehnte der Teppiche mit der Befreiung des Quintus Lucretius Vespillo durch seine Gattin Turia. [4]) Diese steht in würdevoller

---

[1]) Vers: Vir parat arma viro manibusque in bella lacessit
Foemina sed vinci sola potest pedibus.

[2]) Handzeichnung.
Vers: Innocens juvenis trahitur male quam bene tandem
Raptas setis equi si proca vecta foret.

[3]) Vers: Qui rabidos, ursos, qui fregerat ora leonum
Faeminea salvus debuit esse manu.

[4]) Handzeichnung.
Vers: Amissos per fata viros alia obtegit; ista
Amissura suum ni sepelisset erat.

Gewandung vor einem Hause und deutet mit der Rechten nach hinten, wo sich Lucretius in einer Landschaft durch die Flucht zu retten sucht. In dem Hause sehen wir den Vespillo auf einer von seinem Weibe gehaltenen Leiter den Dachboden erklimmen.[1])

Von den beiden durch die Handzeichnungen bewahrten Darstellungen vermochten wir nur die eine zu deuten. Sie stellt die Auffindung des Moses dar. — Auf dem anderen Entwurfe sehen wir eine schwergewandete Frau, die ein kleines in ihren Armen ruhendes Kind unter ihrem Mantel zu verbergen sucht, während im Hintergrunde zu Boden geworfene Männer von Bewaffneten niedergemacht werden.

Die Teppiche der ersten Serie tragen Monogramme, die der zweiten den Namen des Wirkers: HANS VAN D BIEST, das Monogramm desselben und das Münchener Kindl. Dieses fehlt auf den Teppichen der letzten Reihe, doch zeigen sie den Namen des van der Biest, ein Wappen und ein anderes Monogramm des Wirkers.[2])

Da auf den Teppichen der ersten Serie das Münchener Kindl fehlt, und statt der Biestschen Bezeichnungen andere vorkommen, so haben wir wahrscheinlich nicht die ursprünglich gewebten Exemplare, die, wie aus der Erwähnung Hainhofers hervorgeht, schon im Jahre 1613 vollendet waren, vor uns, sondern in späterer Zeit nach dem Tode des Biest in Flandern angefertigte Wiederholungen. Wegen des Monogramms mit den beiden eine Lilie einschliefsenden P möchten wir in ihnen jene Arbeiten erkennen, für welche, wie angegeben[3]), die Gebrüder van der Posch und die Erben des Biest, auf die vielleicht die anderen Monogramme gehen, 3040 fl. erhielten. Welche Bezeichnungen die im Depot der Residenz bewahrten, golddurchwirkten Teppiche tragen, wissen wir nicht, da man uns die Besichtigung derselben verweigerte. Wir bedauern dies um so mehr, als wir glauben, dafs diese die unter des Candid persönlicher Leitung ausgeführten Exemplare sind und daher von höherem künst-

---

[1]) Vergl. Val. Maxim. VI, 7, 2.

[2]) Einige Teppiche dieser Serie sind ohne Bezeichnung.

[3]) S. 199.

lerischen Werte als die im Nationalmuseum sein werden. Sie werden zum Teil am Georgi-Ritterfeste zur Ausschmükkung des an den Herkulessaal stofsenden Georgi-Rittersaales benutzt.

Die Teppiche der zweiten Serie, die zum Teil sehr stark beschädigt sind, zeigen noch an einzelnen Stellen Spuren der Goldfäden, mit denen sie ursprünglich durchwirkt waren. Die Teppiche der dritten Serie wurden, wie gesagt, in Flandern gewebt, daher fehlt auf ihnen trotz des Namens des van der Biest das Münchener Kindl. Im Jahre 1617 bekommt der genannte Christoph Zimmermann „wegen machung der cartons zu den neuen figuren“ 50 fl.[1]) Wir glauben, dafs damit die Gestalten dieser Serie gemeint sind.

Schon mehr als einmal hatten wir Gelegenheit darauf hinzuweisen, welche Sorgsamkeit und welchen Fleifs Candid auf die Studien zu seinen Werken verwandte, wie er nicht, gleich so vielen seiner Zeitgenossen, sich damit begnügte, von Reminiscenzen aus Werken der grofsen Italiener zu leben, sondern in echt künstlerischem Sinne sich stets an die Natur wandte und sie frisch und lebendig erfafste. Nirgends tritt dies deutlicher hervor als in den Teppichdarstellungen, die einen wahren Schatz interessanter Naturstudien bergen und schon deshalb die gröfste Beachtung verdienen. Feine Beobachtungen zeigen namentlich die Monate. So sind in ihrer Haltung und Bewegung die beiden schafscherenden Alten auf dem Juni- und der Garbenbinder auf dem Augustteppiche äufserst charakteristisch wiedergegeben und das Gesicht des den Most probierenden Weinbergsbesitzers auf dem Oktoberteppiche wunderbar dem Leben abgelauscht. Direkt nach der Natur gezeichnet, möchte man meinen, sei auf dem Dezemberteppiche die Gruppe, die so eifrig mit dem Schweineschlachten beschäftigt ist. — Auf den historischen Teppichen treten derartige Beobachtungen dem Stoffe entsprechend gegen die dekorativen Vorzüge zurück, doch fehlt es an ihnen nicht, wie beispielsweise die grabenden Arbeiter auf dem Teppiche des Landshuter Baues beweisen. Von besonderer Pracht sind hier die kostbaren Stickereien auf

[1]) Hofzahlamtsrechnungen.

den Gewändern, z. B. der Türken auf dem Anconateppiche, des Kaisers auf dem Klausenteppiche, sowie des Brautpaares auf dem Vermählungsteppiche, und ebenso die schön gewirkten Decken, die in den Darstellungen der Verhandlung mit dem Papste und der Belehnung mit Bayern auf den Thronstufen liegen. Die Mannigfaltigkeit der Gewandbehandlung und der ornamentale Schmuck der Rüstungen und Waffenstücke offenbaren des Künstlers reiche und fruchtbare Phantasie. Für seine Liebe zur Natur spricht mehr als irgend etwas die Meisterlichkeit, mit der er die Tierwelt darzustellen weifs, die wie in seinen Grottesken so auch in diesen Darstellungen besonders stark vertreten ist. Wie köstlich kontrastiert der alte, müde Ackergaul des Märzteppichs mit dem feurigen Zelter des Aprilteppichs, der in stolzem Bewufstsein seine schöne Herrin zur Reiherbeize trägt, und wie geschickt sind der gemütliche Jagdhund des Januarteppichs und die trotzige Dogge auf dem Teppiche der Treuschwurleistung der jedesmaligen Stimmung angepafst. Wie behaglich liegt auf dem Winterteppiche das Hündchen unter der Ofenbank, und welche Jagdlust verraten die spürenden Hunde des Hippolyt sowie die kräftigen Rüden des Juli- und des Novemberteppichs, und die anderen Haustiere, die Rinder, Schafe, Ziegen etc., wie sind sie alle mit ihren eigenartigen Physiognomien und Bewegungen studiert und wiedergegeben. Ihnen allen merkt man es an, dafs der Künstler bei ihrer Schöpfung mit voller Schaffensfreude thätig gewesen ist.

Von seinen übrigen Werken kommen den genrehaften Teppichdarstellungen die drei aus der alten Residenz stammenden, jetzt in Schleifsheim befindlichen Dekorationsstücke Jagd, Vogelfang und Fischerei am nächsten, auf denen, wie auch auf dem Jagdbilde des Theatinerganges, ebenfalls die Tiere besonders fein aufgefafst sind. Im allgemeinen fanden wir jedoch unseren Künstler auf anderen Bahnen wandeln, und wir meinen, dafs gerade aus einem Vergleiche der Teppichdarstellungen mit seinen übrigen Werken die universale Anlage seines Geistes am klarsten herausleuchtet.

VII. Das Porträt der Herzogin Magdalena.

Auch auf dem Gebiete der Porträtdarstellung sollen wir Candid noch kennen lernen. Wir fanden zwar schon in der Residenz eine Reihe von seiner Hand herrührender Bildnisse und bewunderten zumal in denen des Theatinerganges, wie er ein jedes interessant zu behandeln verstand, doch waren dieselben mit Ausnahme der Herzöge Wilhelm und Maximilian nicht nach dem Leben ausgeführt und auch mehr oder minder dem dekorativen Zwecke angepafst. Ein echtes, lebensvolles Porträt begrüfsen wir in dem Bildnisse der Herzogin Magdalena in der Gallerie von Schleifsheim, das unter der grofsen Zahl der Ahnenbilder durch seinen besonderen Reiz und seine Anmut ins Auge fällt, so wie uns das schöne Porträt Albrecht V. von Hans Müelich durch seinen Ernst und seine Würde fesselt. In Lebensgröfse und in halber Figur sichtbar sitzt in Dreiviertelprofilstellung die Herzogin nach links gewandt vor einem mit rotem Teppiche bedeckten Tische, auf den sie beide Hände gelegt hat. In der Rechten hält sie ein Spitzentuch. Ihr Gewand aus rotem Sammet ist reich mit silbernen Litzen verschnürt und mit emailliertem Schmuck besetzt. Das Haupt mit dem hochfrisierten Haare wird von einem breiten Spitzenkragen umrahmt. Um den Hals hängen an goldenen Ketten Emaille-Medaillons, die mit Perlen und Edelsteinen besetzt sind. Ein ähnlicher Schmuck ist an die linke Brust geheftet, ein anderer in das Haar gesteckt. Der Grund ist dunkel.

Vorzüglich ist die Auffassung des Ganzen, meisterlich die Ausführung der Tracht und der Schmuckteile, bedeutend auch die Zeichnung des Gesichtes und der Hände, doch sind diese wie jenes in der Ausführung nicht ganz geglückt. So sind die Augenlider und die Wangen nicht frei von einer gewissen Härte; störend treten an diesen wie an den Händen braune Schatten hervor. Wir vermuten, dafs das Bild ungefähr zur Zeit der Hochzeit Magdalenens mit dem Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm, die am 12. November 1613 stattfand, gemalt wurde, da die Herzogin nach derselben München verliefs, um nach Düsseldorf überzusiedeln, und da das Aussehen derselben auf

dem Bilde dem Alter von sechsundzwanzig Jahren, in dem sie sich damals befand, auch durchaus entspricht.

Das Bild kam mit 392 anderen Porträten im Jahre 1760 aus dem Dachauer Schlosse nach Schleifsheim.[1]) Unter denselben befand sich auch das Porträt des Herzogs Ernst, Erzbischofs von Köln, des Sohnes Albrecht V., der von 1554—1612 lebte. Dasselbe galt bisher als ein Werk des Hans von Aachen, wird jedoch in dem neuen Kataloge der Schleifsheimer Sammlung mit Wahrscheinlichkeit als ein Werk des Candid angeführt. Wir vermögen uns dieser Ansicht nicht anzuschliefsen, denn wenn auch die Behandlung der Hände und des Linnenkragens eine etwas andere ist, als wir es bei von Aachen gewohnt sind, so ist doch das Werk für Candid zu gering. Sicherlich hätte dieser den mit Hermelin besetzten Scharlachkragen besser drapiert.

In dem Dachauer Inventare wird ein: Sobiesky, König von Polen, genannt. Ob dieses Bild identisch ist mit dem von Lipowsky als ein Werk des Candid genannten Bildnisse: Johann Sobiesky, König von Polen, zu Pferde, das sich in den Kgl. Gallerien befände, wissen wir nicht. Ist die Benennung des Bildes richtig, so kann dasselbe nicht von Candid sein, da Sobiesky erst im Jahre 1629 geboren wurde.

VIII. Malereien im alten Schlosse von Schleifsheim.

Bei der Angabe der Summen, die in den Jahren 1612 bis 1619 für den Münchener Residenzbau ausgegeben wurden, bemerkt Nagler[2]), dafs in den 93,075 fl., die im Jahre 1617 ver-

[1]) Siehe „Inventarium über die in dem Churfrtl. Lust-Schlofs Dachau samentlich vorhandtene mallerey en 1754“ im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern. Dabei liegt ein Zettel vom 15. Juli 1760 mit der Anweisung, die Bilder nach Schleifsheim zu schicken. Das Bild ist auch genannt in einer dort befindlichen „Designation jenner gemählen, welche aus dem Churfrl. magazin zu München in das auch Cfl. Lust-Schlofs Dachau abgegeben worden vom 1. Sept. 1759“. Die Bilder sind ohne Namen der Künstler eingetragen.

[2]) München 1863.

zeichnet sind, die Ausgaben für das Schleifsheimer Schlofs steckten. Im Jahre 1620 kamen, wie wir sahen, verschiedene Bildwerke aus dem nördlichen Hofgarten nach dort. In diese Zeit wird die künstlerische Ausstattung des Schlöfschens zu setzen sein, die derjenigen der Münchener Residenz ganz und gar entspricht.

Die aus rotem Stuckmarmor hergestellten Thür- und Kamineinfassungen, jene mit dem Monogramme des Maximilian und der Elisabeth, diese mit der Inschrift MAXIMILIANVS BAV· DVX · S · R · I · ELECTOR, haben denselben Formcharakter wie dort und die Grottesken zeigen dieselben Eigenarten wie die des Treppenhauses. Sie sind wie die dekorativen, ebenfalls al fresco gemalten Deckenfiguren unzweifelhaft von Candid entworfen. Bestätigt wird dies durch die Angaben Lafabriques in seinem Kataloge vom Jahre 1761, die uns aufserdem über die später übertünchten Malereien Auskunft geben.

Das Schlofs stöfst mit seiner einen Schmalseite an die Nordseite der Wilhelmsklause und besteht aus einem durchgehenden, ursprünglich als Speisesaal, jetzt als Kirche dienenden Mittelraume und zwölf Zimmern, die symmetrisch zu jenem angeordnet sind, so dafs man von demselben aus nach beiden Seiten hin in zwei aneinanderstofsende Räume gelangt, denen je zwei schmälere folgen, während der seitliche Abschlufs durch zwei noch kleinere, durch einen Flur getrennte Räume gebildet wird. Der malerische Schmuck, den die Decken dieser Räume erhielten, hat sich noch zum gröfsten Teil erhalten.

Der Katalog des Lafabrique bemerkt, dafs die Ornamente des Mittelraumes von Candid und die Füllungen (die nicht mit den heutigen identisch sind) von Amiconi [1]) seien, und das sich aufserdem an den Wänden Bilder des Potma vom Jahre 1692 befänden. Möglicherweise wurden durch die Amiconischen Füllbilder Gemälde des Candid verdrängt, denn es ist wahrscheinlich, dafs bei der übrigen vollendeten Ausstattung der Räume auch diese grofsen Flächen bemalt worden sind. Die Ornamente des Candid sind in einzelnen Feldern, je einem Mittel-, zwei Lang- und vier kleineren Zwischenfeldern den

[1]) Lebte von 1675—1752.

drei Gurtbögen des den Raum überdeckenden Tonnengewölbes aufgemalt.

Von den vier sich an den Mittelraum legenden Räumen haben die beiden nach dem neuen Schlosse hinausliegenden ein Kreuzgewölbe mit einem Felde in dem Scheitel und je einem gröfseren und zwei kleineren Feldern in den Kappen, während die beiden anderen Räume mit einem von Stichkappen durchsetzten Tonnengewölbe überspannt sind, das ein Mittel- und vier Seitenfelder zeigt. Die Malereien der beiden nördlichen Räume sind übertüncht. Dargestellt waren nach dem Kataloge in dem erstgenannten Raume: die Natur, die Fruchtbarkeit, die Gesundheit, die Reife und der Ackerbau, und in dem anderen: die Besänftigung des Gemüts, der Schlaf, der Müssiggang, die Freude und der Verstand. — Die entsprechenden südlichen Räume zeigen noch heut, der erstere (in der Mitte) die schöne Gestalt der Hilaritas, eilendes Mädchen mit Kanne und Schale, den Cantus, Jüngling mit Geige und Bogen und einem Vogel auf dem Kopfe, den Risus, kurzgewandetes Mädchen, das schalkhaft über die rechte Schulter sehend eine Maske vor sich hält, den Lusus, Knabe mit einem Balle und einem auf dem Kopfe balancierenden Reifen und die Saltatio, tanzendes Mädchen mit einem Zirkel auf dem Kopfe, sowie Grottesken in den kleinen Feldern; der andere Raum in der Mitte im Rund die Harmonie, auf Wolken gelagerte Frauengestalt mit einem Violoncell und einer Erdkugel, an den Seiten eine sitzende Harfenspielerin, neben der eine Laute liegt, eine tamburinschlagende Tänzerin, einen nach vorn schreitenden Flötenspieler und eine gelagerte singende Frauengestalt. Diesen Darstellungen fehlen die sonst vorkommenden lateinischen Unterschriften. Den Zwickelfeldern sind Grottesken aufgemalt.

An den Kreuzgewölben der nun folgenden Räume befinden sich nur ein grofses Mittelfeld und mehrere kleinere mit Grottesken bemalte oder mit Stuck verzierte Kappenfelder. Der östliche Raum des nördlichen Paares hat wie der daranstofsende nördlichste Raum das Gewölbe eingebüfst und eine flache Decke erhalten. Dargestellt war in dem Mittelfelde der Decke die Lieblichkeit; der daranstofsende westliche Raum zeigt noch in der Mitte die Mäfsigkeit, eine stehende männliche Gestalt, die

aus einer Kanne Wasser in eine Schale gieſst und die Unterschrift trägt: Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci. — In den entsprechenden südlichen Räumen finden wir mit der Inschrift: Intus mulso foris oleo die Darstellung eines Mannes, der in einer Landschaft stehend eine Honigwabe und einen Ölzweig hält und die Tranquillitas, eine in einer Seelandschaft stehende Frau, die in der ausgestreckten Linken ein Vogelnest hält.

An dem verschwundenen Gewölbe des nördlichsten Raumes der Ostseite war der Morgentau dargestellt, das Kreuzgewölbe des kleinen, gegenüberliegenden Raumes zeigt kein Figurenfeld und wird auch nicht in dem Kataloge genannt. Derselbe berichtet aber auch nichts über den entsprechenden südlichen Raum, wo wir im Scheitel des Kreuzgewölbes, wegen eines Bretterverschlages leider nicht ganz sichtbar, die Sapientia erblicken, die mit einem Spiegel und mit Lilien in den Händen an eine Säule gelehnt ist. Die Aeterna Felicitas, eine auf einer mit Sternen besäten Kugel sitzende weibliche Gestalt, welche die Decke des gegenüberliegenden Raumes schmückt, wird dagegen in demselben genannt.

Alle Figuren sind mehr oder minder stark übermalt und erfreuen daher vornehmlich durch den Reiz der Komposition. Als die besten möchten wir das Lachen, die Harfenspielerin, die Tänzerin, den Flötenspieler, die Mäſsigkeit und die Weisheit bezeichnen.

Auch die jetzt in einen Pferdestall und einen Heuboden umgewandelte Wilhelmsklause, die laut Inschrift im Jahre 179(?) renoviert worden ist, enthält im Scheitel und den Zwickeln des mit Stichkappen versehenen Tonnengewölbes malerische Darstellungen: Christi Himmelfahrt, Gott Vater und Engel mit liturgischen Geräten, die aller Wahrscheinlichkeit nach auch von Candid herrühren. Dieselben sind fast ganz zerstört und lassen sich daher nicht näher bestimmen.

IX. Der Münzschrank des Christoph Angermair.

In seiner Geschichte des Münzkabinets giebt Ignatz Streber eine eingehende Beschreibung und Würdigung des berühmten, von Christoph Angermair aus Elfenbein geschnitzten Münzschrankes [1]), von dem Bianconi [2]) begeistert schreibt: „Questo in ogni senso è il piu bello scrigno ch'io sappia d'aver mai veduto in vita mia", und meint: „Wahrscheinlich hat Peter Kandid die Zeichnung zu diesem Kunstwerke entworfen und Christoph Angermayr, der vielleicht Italien nie sah, hat sie meisterhaft ausgeführt". Dieselbe Ansicht wird in einer Beschreibung Münchens vom Jahre 1811 [3]) ausgesprochen und auch Marggraff bemerkt, indem er auf Streber verweist: „Sollte wohl Peter Candid auch hiezu die Entwürfe gemacht haben?"

Bestimmte Nachrichten liegen hierüber nicht vor, doch verrät das Werk in seiner Anlage wie in seinen Detailformen so sehr des Candid Kunstweise, dafs die Annahme Strebers durchaus gerechtfertigt erscheint. Von Angermair wissen wir nur wenig. Weder die Angaben Kuhns in Meyers Allgemeinem Künstlerlexikon, noch die sich auf Angermair beziehenden Stellen des von K. Th. Heigel in der Kunst-Chronik vom Jahre 1877 [4]) publizierten Briefes vermögen die sich aus stilistischen Gründen ergebende Annahme, dafs Angermair nur die Ausführung versehen habe, zu entkräften, da sie über das Verhältnis Angermairs zur Kunst nichts enthalten. Derselbe ist in Weilheim geboren und wurde im Jahre 1613 in München Meister. In den Hofzahlamtsrechnungen kommt er zuerst im Jahre 1623 als „pildthauer" mit einem Jahresgehalte von 400 fl. vor. Vorher sei er, heifst es in einem Vermerk, durch den Uhrspringer bezahlt worden, nach Streber, der sein Leben kurz schildert, aus der „propria cassa" des Herzogs. 1625 erhält er 50 fl. Zulage. Er starb im Jahre 1632 vermutlich an der Pest.

---

[1]) Im Kgl. bayerischen Nationalmuseum.

[2]) Im 3. Briefe.

[3]) Münchens Merkwürdigkeiten. München 1811. Gielsche Buchhandlung.

[4]) Nr. 14: Zur Kunstgeschichte Münchens im 17. Jahrhundert.

Den Münzschrank schuf er in den Jahren 1618 bis 1624. Derselbe ist 85 cm. hoch, 45 cm. breit und 35 cm. tief, ruht auf vier durch ornamentierte Glieder verbundenen Füfsen und wird von einem Aufsatze bekrönt, dessen Spitze ein auf einem geschweiften, mit Reliefs, Widderköpfen und Guirlanden geschmückten Postamente stehender römischer Imperator zu Pferde bildet, den vier auf den Ecken des unteren Teiles sitzende gefesselte Könige umgeben. Die schräganſteigenden Flächen dieses unteren Aufsatzteiles tragen ebenfalls Reliefschmuck. An den Schmalseiten des Schrankes stehen auf schöner Kartusche, in dessen Mitte sich ein Maskenbild befindet, zwischen Pilastern, die einen Rundbogen tragen, zwei gegeneinander emporgerichtete Löwen, die ein langes, umranktes Blumengefäfs, aus dem Lorber- und Palmenzweige herauskommen, zwischen sich halten. In den Bogenzwickeln sitzen Putten, die eine Ranke mit sich öffnender Blüte fassen und ein Schild halten, das auf der einen Seite die Bezeichnung: A·DNI, auf der anderen die Zahl MDCXXIV trägt. — An der vorderen Langseite befindet sich eine Thür mit zwei Flügeln, die in reicher architektonischer Umrahmung fein gearbeitete Reliefs zeigen. Auf geschweiften Postamenten, zwischen denen Engel links das bayerische, rechts das lothringische Wappen halten, stehen zart ornamentierte Pilaster, die einen durchbrochenen geschweiften Giebel mit einer Kartusche in der Mitte tragen. Diese Umrahmungen sind den auf Seite 192 beschriebenen Nischenumrahmungen im Treppenhause der Residenz auffallend ähnlich. Die Reliefs innerhalb derselben stellen links das Altertum, rechts die Münzkunde dar, ersteres eine in einer Palastruine stehende, schwergewandete Alte, letztere eine jugendliche Frau, die ihre Linke auf einen vor ihr stehenden Schild gelegt hat und in der Rechten eine Münze hält, die sie betrachtet. Sie steht auf einer kleinen Erhöhung, in der man vergrabene Münzen sieht. Eine derselben trägt die Inschrift: Christoph Angermair, eine andere die Jahreszahl 1618. Die Rückseite des Schrankes ist dieser Seite entsprechend behandelt[1]), nur sind die Umrahmungen einfacher und statt der Wappen Inschrift-

[1]) Die Thürflügel der Rückseite sind nicht zu öffnen.

tafeln[1]) angebracht. Die Reliefs zeigen links Nimrod, rechts Romulus, zwei schöne Kriegergestalten, jenen auf den im Hintergrunde sichtbaren Turm zu Babel weisend, diesen mit auf die Brust gelegter Rechten majestätisch dastehend. Die Innenseiten der beiden Thürflügel zerfallen in drei Teile, die zierliche Darstellungen in Hochrelief enthalten. Dieselben sind in den beiden Mittelfeldern von einem Rund eingeschlossen und stellen, im Walde gelagert, links musizierende Männer, rechts musizierende Frauen dar, über denen kränzespendende Engel schweben. In den Zwickeln liegen Putten mit Blumen und Guirlanden. In den oberen Feldern sehen wir links den flötenspielenden Apoll als Hirten, rechts den die Tiere bezähmenden Orpheus, in der unteren links eine Nike, die Victoria auf einen Schild schreibt, während im Grunde ein Triumphzug vorüberzieht, rechts den gelagerten Tiber und die Wölfin mit den beiden Knaben sowie eine Opferfeier im Grunde.

Trotz des Reichtums der schmückenden Teile und der überaus sorgsamen Durchführung aller Einzelheiten ist dieses Prachtwerk ganz frei von Überladung und Künstelei, vielmehr stimmt eines zum anderen, bedingt eines das andere; in feinster Abwägung sind die umrahmenden und füllenden Teile bestimmt diese jenen und jene wiederum dem Ganzen angepafst. Das kann nur ein Mann entworfen haben, der sich wie Candid in den drei Gebieten der bildenden Kunst heimisch fühlte und dessen ganzes Wesen auf dekorative Gestaltung angelegt war. Dies bei Angermair vorauszusetzen, den wir sonst kaum als Künstler kennen, ist höchst unwahrscheinlich, und wir werden daher diesem nicht Unrecht thun, wenn wir den Entwurf des Meisterwerkes seinem grofsen Zeitgenossen Candid zuweisen. Sein Ruhm bleibt immerhin bedeutend, denn die Ausführung ist in Wahrheit eine meisterliche. Sie zeigt, dafs Angermair nicht nur ein gewandter Techniker, sondern wie Krumper auch ein feinfühliger Künstler war.

[2]) Die Inschriften heifsen: Nemrothus Babylonem moliter turrum coelo admovet famam nominis in omnem posteritatem propagat. b. Romulus urbes orbis caput condit, arcem mundo imperat asylum omnibus gentibus aperit.

X. Der Hochaltar und das Ludwigsmaussoleum in der Frauenkirche zu München.

Die Schlacht am weifsen Berge gab den Anlafs, die am Anfange des Jahrhunderts begonnene Ausstattung der Frauenkirche fortzusetzen. Um der Maria für den verliehenen Sieg zu danken, liefs Maximilian derselben einen monumentalen Hochaltar errichten und an der Rückseite folgende Weihinschrift anbringen: Magnae Dei Matri Augustae Aeternaeque Virgini Opt. Max Bojariae Patronae singulari principium Tutelae, Auxiliatrici, Victrici Maximilianus Bojorum dux evictae Bohemiae redux memor gratusque posuit anno post C. n. MDCXX.

Wie der Bennobogen, so wurde auch dieses Werk bei der Restauration der Kirche im Jahre 1858 zerstört, die Skizzen Petzls und der Stich bei Mayer gewähren ein ungefähres Bild desselben, das wir auf Grund persönlicher Angaben noch zu ergänzen vermochten. Mayer, welcher bemerkt, dafs der Entwurf des Ganzen von Candid herrühre, giebt nur eine allgemeine Beschreibung, ohne die Bilder im einzelnen ihrer Anbringung nach zu bezeichnen. Er meint, dafs Candid den ihm gewordenen Auftrag „in wirklich genialer Weise erfüllte". Der Altar sei grofsartig, von Überladung frei und in seiner Art schön, sein Unglück sei nur, dafs er in dieser Kirche stehe.

Die erhaltenen Rechnungen der Frauenkirche geben über Candids Verhältnis zu dem Werke keine nähere Auskunft. Zwei derselben, die sich auf die Bemalung und Vergoldung der einzelnen Tabernakelstücke beziehen, sind, die eine von den Malern Hans Brüderl, Thomas Zechetmair und Hans Käpler, die andere von Bartholomäus Reitter quittiert. Von dem Rahmenwerke hat sich eine Zahl aus Holz geschnitzter gegeflügelter Engelsköpfchen erhalten, deren sich acht, von der Bemalung und Vergoldung befreit, im Nationalmuseum befinden, und die in ihrer dekorativen Auffassung den gemalten des Bennobogens verwandt sind. Der Altar war ein 90 Fufs hohes und dreifsig Fufs breites Tabernakelwerk, das an der Vorder- und der Rückseite mit Gemälden geschmückt und im Inneren,

wie es in einer alten Aufschreibung [1]) heifst, ganz hohl war, „man kann darin hinaufsteigen bis zum Gott Vater".

Auf Postamenten, zwischen denen sich das Predellenbild: Mariae Verkündigung, befand, erhoben sich zwei korinthische Säulen, die das Hauptbild: Mariae Himmelfahrt und Krönung, einschlossen und einen Dreiecksgiebel trugen, in dessen Durchbrechung ein grofses Rundbild mit der Gestalt Gott Vaters eingelassen war, das von einem kleinen Bilde mit dem heiligen Geiste bekrönt war. An der Rückseite waren übereinander angebracht: Die Tafel mit dem Veronikatuche, die Inschrifttafel, das Hauptbild dieser Seite: die Auferstehung Christi, und eine Glorie von Engeln. Nur eines der Gemälde, die Himmelfahrt Mariae, befindet sich noch in der Kirche und zwar in höchst ungünstiger Beleuchtung über dem Eingange zur Sakristei, die übrigen bis auf das Bildchen mit dem heiligen Geiste, das wir in Privatbesitz fanden, liegen übereinandergeschichtet auf dem Dachboden der Kirche. Sie sind auf Holz gemalt und bis auf geringe Zerstörungen gut erhalten.

Die Maria des Himmelfahrtbildes [2]) schwebt auf einer von vielen Engeln getragenen Wolke stehend aus dem von den Aposteln umstandenen Grabe empor und wird von Christus, der über ihr Haupt eine Krone hält, empfangen. Darüber der heilige Geist, zu Seiten Scharen anbetender Engel und unter diesen, mehr in die Ferne gerückt, auf Wolken gelagerte Gruppen von Seligen, darunter Adam und Eva. Das Bild trägt die Bezeichnung: P·CAND·FLOR·SER·BAV·DVC· PICT·CAM·MDCXX. Aufserdem befinden sich hier die Angaben, dafs es im Jahre 1837 durch Mettenheimer und 1856 durch J. Müller restauriert worden ist.

Bei aller Bedeutung der Gesamtanlage und der Ausführung im einzelnen fehlt es dem Werke doch an rechter Einheit, an einem harmonischen Znsammengehen aller Teile; die heftige Bewegung Christi und die gezwungene Haltung der Maria, deren Oberkörper von übermäfsiger Länge ist, stimmen wenig zu der Verklärung, auf die im Gegensatze zu den seelisch er-

[1]) Vergl. Mayer a. a. O.

[2]) Dasselbe ist nach Nagler (Künstlerlexikon) für eine Missale gestochen.

regten Aposteln die Scharen der Seligen und die anbetenden Engel hinweisen. Auch ist die Ausführung der oberen Partie nicht ohne störende Härten. Das Hauptinteresse nehmen die kräftigen Apostelgestalten in Anspruch, die mit markanten Strichen gezeichnet und in tiefen, satten Farben ausgeführt sind.

Rechts vorn, in rotem Gewande und grauem Mantel steht nach links gewandt mit einem Buche in der Linken ein graubärtiger Alter und blickt nach oben. Etwas weiter im Grunde an dem in der Mitte stehenden Sarkophage hält ein jugendlicher Apostel das Leichentuch und weist mit der Rechten in das leere Grab, während ihm ein hinter ihm stehender die rechte Hand auf die Schulter legt und über diese hinwegzusehen bemüht ist. Hinter dem Grabe, ganz in Vorderansicht, steht Johannes, der die Rechte auf die Brust gelegt hat und andächtig nach oben blickt. Neben ihm links ein Alter mit scharfen Zügen, der mit der Rechten nach oben zeigt und sich nach einem hinter ihm stehenden Apostel umwendet, der seinem Fingerzeige mit den Blicken folgt. Links vom Grabe blickt ein Kahlkopf, die Hände halb erhoben, in die leere Stätte. Links von ihm ein andächtig betender Alter mit langem, weifsem Barte und weiter links, etwas mehr im Vordergrunde, ein verwundert Emporschauender mit schwarzem Vollbarte. Rechts davon vor dem Grabe blickt mit ausgebreiteten Armen ein jugendlicher Apostel erstaunt nach oben. Links im Vordergrunde kniet Petrus, ein jugendfrischer Alter mit gelocktem Vollbarte und zierlichen Löckchen, die die kahle Platte des Schädels umgeben. Vor ihm liegen Buch und Schlüssel.

Tief empfunden und voll Anmut ist die Verkündigung der Predella: Maria ist in ihrem Gemache zur Seite des Bettes andächtig betend niedergekniet und empfängt die himmlische Botschaft von dem rechts knieenden Verkündigungsengel, mit dem sich eine fröhliche Schar kleiner Cherubim eingestellt hat. Von rechts her fliegt ihr im Sonnenglanze die heilige Taube entgegen. Zwischen ihr und dem Engel eine Vase mit Blumen. Das Bild trägt auf einer unteren Schriftfläche folgende Bezeichnung P · CAND · ACAD · FLORENT · SER · BAV · DVC · PICT · DAM · F · ANNO POST C · N · MDCXX. Die gröfste

Bewunderung verdient hier die schöne Gestalt des Verkündigungsengels, auf den wir wegen der Ähnlichkeit des Gesichtes bei Betrachtung des Engels mit dem Weihwasserbecken in der Michaelskirche hinwiesen.[1]) — Von grofser Schönheit ist auch das ernste, milde Antlitz Gott Vaters in dem oberen Rundbilde. Derselbe, in halber Figur sichtbar, hat segnend die Arme über die Gruppe unter sich ausgebreitet und den Blick auf sie gesenkt. Vor ihm zwei schwebende Engel. Das kleine Bildchen mit dem heiligen Geiste und zwei Cherubim auf lichtem Grunde zeichnet sich durch die schöne Anordnung der Teile aus.

Die Bilder der Rückwand, mit Ausnahme der Veronikatuchtafel verraten deutlich, dafs die Ausführung fremden Händen überlassen worden ist, und sind auch in ihrer Anlage nicht sehr bedeutend. Die Auferstehung Christi zeigt diesen von Cherubim umgeben mit der Kreuzesfahne nach oben schweben, das darüber befindliche Bild einen von Lichtglanz übergossenen Kranz von Cherubim. Die schon angeführte Inschrift ist von einem Rahmen umgeben, den zwei an den Seiten stehende Engel halten. Eine dekorative Behandlung zeigt die Tafel mit dem Veronikatuche, das zwischen Leuchtern, hängenden Räucherbecken, Ranken mit Blüten und Draperie, die zu einem Ornament zusammengesetzt sind, hängt. — Es wäre zu wünschen, dafs diese Tafel wie die Bilder der Vorderseite eine ihrem künstlerischen Werte entsprechende Aufstellung erhielten.

Zwei Jahre später fand die Errichtung des Ludwigsmaussoleums statt, des einzigen Werkes dieser Periode, das sich unversehrt erhalten hat. Nur sein Standort ist verändert, indem man es bei der Restauration aus dem Chore, in dem es um einige Stufen erhöht aufgestellt war, um seine eigene Länge in den Kirchenraum hineingeschoben hat.[2]) Das Werk zeigt am deutlichsten das Streben Maximilians, den gotischen Charakter der Kirche zu verwischen, denn das von ihm errichtete

[1]) S. 109.

[2]) Wie verlautet, geht man mit dem Gedanken um, dasselbe ganz an das Ende des Kirchenraumes zu rücken; damit aber würde man ihm seine ganze Bedeutung nehmen. Schon Westenrieder meint in seinen „Hundert Sonderbarkeiten etc. 1824". „Das im Presbyterio errichtete kaiserliche Denkmal ist gerade

Maussoleum ist keine völlig freie Anlage, sondern die Umkleidung der im Jahre 1438 errichteten Tumba, deren Seiten mit viel bewunderten Reliefs geschmückt waren, die bei Errichtung des Denkmals weggebrochen wurden und deren obere Platte, die heut nur durch einzelne Öffnungen sichtbar ist, ein fein gearbeitetes Hochrelief zeigt, das Kaiser Ludwig im Ornat und darunter die Versöhnung Herzogs Albrecht III. mit seinem Sohne Ernst, dem Geliebten der unglücklichen Agnes Bernauer, darstellt und von einem Meister Hans dem Steinmeifsel herrührt.

Das Maussoleum wurde, wie wir früher[1]) des näheren dargethan haben, von Hans Krumper nach den Entwürfen des Candid ausgeführt.

Auf rechteckigem, profiliertem Untersatze aus rotem Marmor erhebt sich, von einer Dockenbalustrade umgeben, auf dessen Eckpostamenten bronzene Kerzenhalter stehen, über der alten Grabplatte das aus schwarzem Marmor hergestellte Maussoleum, das einen reichen Bronzeschmuck trägt. Der Unterbau zeigt an den Langseiten je eine mittlere ovale und zwei seitliche schmale und rechteckige Öffnungen, an den Schmalseiten je eine ovale Öffnung, durch welche die alte Grabplatte zu sehen ist. Die Bronzeornamente zwischen den Öffnungen[2]) zeigen Totenköpfe, Gebeine, Draperie und Grablampen, die Zwickel sind teils mit Rosetten, teils mit Cherubim ausgefüllt. Darüber zieht sich um das Ganze ein schmaler Fries mit der aus Bronze gebildeten Inschrift: LVDOVICO·QVARTO·IMPERATORI·AVGVSTO·MAXIMILIANVS·BAV·DVX·SAC·ROM·IMP·ELECTOR·IVBENTIB·ALBERTO·QVINTO·AVO·GVILELMO·QVINTO·PARENTE·POSVIT·ANNO·SAL·MDCXXII.

Auf dem breiten Gesimse sitzen an den Ecken je ein Paar wappenhaltender Engel. Der Oberbau, der von geringerem Umfange ist, steigt anfangs vertikal an und wird von ornamentierten Voluten gestützt, zwischen denen sich anmutige vier-

---

im Presbyterio das genugthuendste Denkmal für diesen Kaiser, qui tante tulit. Und dieses Denkmal nach dem Winkel des alten Taufsteins verbannen wollen, heifst es aus der Kirche verbannen!"

[1]) S. 85 ff.

[2]) Auch in der inneren Wandung. Vergl. Gmelins Publikation des Denkmals in Ortweins Deutscher Renaissance XVIII. Abteilung.

flügelige Cherubim in Bronzerelief befinden, erhebt sich aber dann in geschweiften und geschwellten Gliedern zu einer Pyramide, deren Spitze die auf einem Kissen liegende Kaiserkrone bildet. Auf der unteren geschweiften Fläche sitzen an den Schmalseiten je eine wappenhaltende, lorberumkränzte weibliche Gestalt, deren eine durch das Schwert und den neben ihr stehenden Helm als Krieg, die andere durch das Zepter und den Reichsapfel als Friede gekennzeichnet ist. Vor ihnen stehen flammende Lämpchen. Die Flächen selbst haben einen Bronzereliefschmuck von Totenköpfen und Gebeinen. Den Ecken des darüberliegenden Gliedes treten kleine bronzene Cherubim vor. — Gleichsam als Hüter und Wächter des Grabes umgeben dasselbe die auf vortretenden Rundungen der Langseiten stehenden Gestalten Albrecht V., in der Tracht des goldenen Vliefses mit dem Schwerte in der vorgestreckten Rechten, und Wilhelm V., in kurzer Pelzschaube mit Kreuzeskette, die Linke an das Schwert legend und in der Rechten einen ausgezogenen Handschuh haltend, sowie vier an den Ecken knieende, Standarten haltende Landsknechte, deren Helme und Panzer mit reichem ornamentalen Schmuck versehen sind.

Aufser dem monumentalen Aufbaue des Ganzen mit seiner feingefühlten, edlen Gliederung und der zarten Profilierung der Teile sind es vornehmlich die über das ganze Werk verstreuten Ornamente, die diesem seine eigentliche Bedeutung verleihen, die einzelnen Gestalten hingegen sind von einer gewissen Gezwungenheit nicht freizusprechen und entbehren der Frische und Lebendigkeit des Perseus, der Maria auf der Säule, der Bavaria, der Virtus und anderer Gestalten der früheren Periode. Am besten gelungen sind die Gestalten des Herzogs Wilhelm, sowie des Krieges und des Friedens. Für jene Mängel werden wir aber reichlich durch die köstlichen Ornamente auf den Prachtrüstungen und den Helmen der Landsknechte entschädigt, von denen die schönsten in der Gmelinschen Publikation abgebildet sind. Auch die in Seide gestickten Wappen und Ornamente der leider sehr verblafsten Fahnen sind von hoher Schönheit. Bewunderungswürdig ist, wie jedesmal das Ornament dem Zwecke des Teiles, den es schmückt, angepafst ist, wie natürlich sich das Rankenwerk den Biegungen des Körpers an-

schmiegt, wie dort, wo feste Naht und feste Verknüpfung stattfindet, das Ornament fest und gedrungen ist, während es sich da, wo freiere Bewegung stattfindet z. B. auf den Brustklappen, leichter und heiterer ergeht. Äufserst glücklich ist jedesmal die Helmbekrönung gelöst, die gewissermafsen aus dem Ornament der Kappe herauswächst.

Jene wunderbare Entsprechung von Zweck und Form, die diesen Ornamenten eigen ist, wurde vor einigen Jahren auch von jenen des Thürklopferentwurfes in der Sammlung Maffei bei Gelegenheit seiner Publikation [1]) hervorgehoben. — Die Zeit seiner Entstehung läfst sich nicht näher bestimmen; er ist mit der Feder gezeichnet und leicht mit Braun getuscht. An eine mit drei übereinander gelagerten Masken geschmückte Mittelachse legen sich zwei Voluten, aus deren oberen Schnecken üppige Frauenleiber mit gesenkten Köpfen hervorquellen, während auf dem unteren Teile zwei schlanke Frauengestalten gemächlich gelagert sind. An dem unteren Ende der Voluten ist eine kräftige, den unteren Abschlufs bildende Guirlande befestigt, aus der zwei nach der Mitte zu strebende kentaurenartige Gestalten hervorkommen. — Das Ganze ist trotz der Feinheit der einzelnen Teile von merkwürdiger Wucht und Kraft.

XI. Thätigkeit für einige andere Kirchen Münchens.

Unter den Werken, welche die im Jahre 1620 restaurierte Augustinerkirche schmückten, befanden sich auch einige Gemälde des Candid, die nach der Säkularisation der Kirche im Jahre 1803 nach Schleifsheim wanderten. Zwei derselben, ein Oval mit dem heiligen Geiste und zwei Engeln und ein Ursulabild mit den Gestalten der heiligen Ursula und Kordula im Vordergrunde befinden sich noch dort, ein drittes, eine heilige Anna selbdritt kam in den fünfziger Jahren dieses Jahrhunderts

[1]) Jahrbuch des bayerischen Kunstgewerbes 1877.

in die Studienkirche zu München, wo es noch heut im nördlichen Querschiffe hängt. Rittershausen nennt dieses letztere in seiner Beschreibung ein Werk des Sustris und bemerkt, dafs es von einigen für ein Gemälde des Candid gehalten würde, in einer im Kgl. Kreisarchive für Oberbayern befindlichen Aufschreibung: Die Gemälde aus der Augustinerkirche von der Spezial Kloster Commission übernommen den 20. Okt. 1803, heifst es jedoch: „P. Candid. Die heilige Mutter Anna überreicht das stehende Kind Jesu der Mutter Gottes“ und Dillis giebt sogar in seinem Kataloge der Schleifsheimer Sammlung vom Jahre 1830 an, dafs sich auf dem Gemälde folgende Inschrift befände: P · CANDIDVS · ACADEM · FLORĒT · SE · MAX · BAV · DVC · ARCHID · ET · ELECTOR · PICT · CAM · AO · MDCXXIII. Von dieser Inschrift ist heut nichts auf dem Bilde zu entdecken, so dafs anzunehmen ist, dafs sich dieselbe auf einer besonderen Schriftfläche unter dem Bilde befand, die bei der Umrahmung verdeckt wurde. Die Beschreibung hier wie bei Rittershausen stimmt genau mit dem Bilde überein.

In einer hohen Halle sitzt in der Mitte die heilige Anna und hält das auf ihrem Schofse stehende Christkindchen, dem die rechts davon sitzende Maria das Ärmchen küfst. Links im Grunde steht die heilige Elisabeth und reicht einem Armen Brod, rechts stehen drei Engel in Anbetung vor der heiligen Familie, während ein vierter auf einer Wolke schwebend Blumen herabstreut. Links vorn eine Wiege, rechts ein Linnenkorb.

Das Werk ist nur von geringer Bedeutung, da die Ausführung flüchtig ist, und, wie uns scheint, zum gröfsten Teile nicht von Candid selbst herrührt. Ginge nicht aus der Inschrift hervor, dafs das Bild aus dem Jahre 1623 stammt, so würden wir uns bei Bestimmung seiner Enstehungszeit für jene Periode entschieden haben, die wir als die Übergangsperiode des Meisters bezeichneten.

Erfreulicher ist das zweite der Bilder, das in derselben Aufschreibung vorkommt, doch ist es auch nicht frei von Beihilfe; nur die Gestalten der beiden Heiligen, deren Gewänder nicht ohne Bedeutung sind, scheinen des Meisters Werk zu sein, die Ausführung der oberen Hälfte ist ihm jedoch ent-

schieden abzusprechen. Im Vordergrunde stehen auf einer Plattform die beiden gekrönten Heiligen, links Ursula mit Pfeilen und Palmzweigen, rechts Kordula mit Palmzweigen in den Händen nach links gewandt, beide reich und schwer gewandet. Zwischen sie hindurch sieht man im Hintergrunde in einer Seelandschaft die Niedermetzelung der Jungfrauen, in deren Mitte Ursula mit emporgerichteten Blicken kniet. Oben in der Glorie Christus mit dem Kreuze und blumenstreuende Engel.

Über einem dieser beiden Gemälde befand sich wahrscheinlich das dritte Bild, das kleine Oval mit dem heiligen Geiste und den beiden blumenstreuenden Engeln. Dasselbe wird in einer anderen Aufschreibung[1]) erwähnt: „Aus dem Conservatorio der ausständischen Klöster Bayerns eingekommene Gemälde am 22. April 1803", wo es heifst: „Peter Candit. Ein Oval über einem Altar. D. heil. Geist und 2 Engel Holz 4′ 10″ h. 3′ 8″ br. Kommt aus d. Augustiner Kirche."

Im Jahre 1623 wurde die Karlskirche zu Neudeck in der Au geweiht und Candid beauftragt, als Choraltarblatt das Bildnis des heiligen Borromäus zu malen. Im vierten Bande seiner Beiträge sagt Westenrieder: „Die Carlskirche zu Neudeck besitzt ein gutes Gemälde von Peter Candit, nämlich das Porträt des heiligen Carl Borromaeus in Lebensgröfse etc.", und druckt ferner eine Rechnung ab, nach der Candid 300 fl. für das Gemälde erhielt. Dasselbe befindet sich heut ebenfalls in Schleifsheim, wohin es am Anfange dieses Jahrhunderts gekommen ist. Der Heilige in reich gesticktem Pluviale kniet nach links gewandt vor einem Tische, auf dem aufser dem Mefsbuche, in dem er liest, ein Kruzifix, eine Uhr, ein Kelch und eine Bischofsmütze liegen. Vorn in den Ecken je ein Engel, deren einer die Bischofskrone trägt, während der andere den Kardinalshut hält. Oben schwebt auf Wolken ein Chor von Engeln.

Das einzige, was an dem Bilde von Interesse ist, ist der charakteristisch gezeichnete und lebendig durchgeführte Kopf des Heiligen; die Hand des Meisters verraten aufserdem noch das Pluviale und die Gegenstände auf dem Tische. Alles übrige ist flau und unbeholfen und kann nur von einem ungeschickten

[1]) Im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern.

Gehilfen herrühren; die beiden Engel im Vordergrunde sind geradezu häfslich.

Diesem Bilde gegenüber wird der Verlust eines im Jahre 1624 entstandenen Werkes weniger zu beklagen sein, als der so mancher anderen Werke des Candid, da dieser bei demselben auch wohl wenig an der Ausführung teil hatte. Nach Mayer liefs in diesem Jahre eine polnische Kammerfrau Ursula Mayrin in der Salvatorkirche auf U. L. Fr. Gottesacker einen neuen Hochaltar errichten und diesen von Candid mit einem Gemälde: Die Himmelfahrt Mariae, schmücken. Rittershausen, der das Bild mit folgenden Worten beschreibt: „Die Krönung der heiligen Maria zwischen den Chören der Engel, unten staunen die Apostel mit Bedeutung", sagt, es sei im Stile des Candid gemalt, Westenrieder[1]) nennt es gar ein Werk des Fischer. Möglich ist es immerhin, dafs dieser die ganze Ausführung versah, da ja Candid in diesem Jahre arbeitsunfähig wurde. Unter den Handzeichnungen des Candid befindet sich eine Himmelfahrt Mariae, die ihrem ganzen Charakter nach in diese Zeit hineingehört und in ihrer Anlage mit der kurzen Beschreibung Rittershausens übereinstimmt. In ähnlicher Weise wie auf dem Hochaltarbilde der Frauenkirche umstehen die Apostel das leere Grab, aus dem die von musizierenden Engeln umgebene Maria emporschwebt, über deren Haupt zwei Engel eine Krone halten. Das oben abgerundete Blatt ist mit der Feder und einigen Farbentönen ausgeführt. Möglich, dafs es zu dem genannten Gemälde gehört. —

Welche Bewandtnis es mit dem Bilde in der Krypta dieser Friedhofskirche hat, das auch die Himmelfahrt darstellte und von Westenrieder[2]), Hübner und Mayer als ein Werk des Candid genannt wird, vermögen wir nicht zu sagen.

---

[1]) München 1782.
[2]) München 1782.

XII. Candids Entwürfe zur malerischen Ausstattung des Rathauses von Augsburg.

Candids Thätigkeit blieb nicht auf München beschränkt. Die grofsartige Ausstattung, welche er dem Residenzgebäude gegeben hatte, lockte zur Nachahmung und so erhielt er im Jahre 1619 den Auftrag, die Gemälde zu entwerfen, welche die Decke und die Wände des sogenannten Goldenen Saales in dem von Elias Holl erbauten Rathause von Augsburg schmücken sollten. Vorbild dieser Saalanlage war allem Anschein nach der Kaisersaal der Münchener Residenz.

In das aus braunem Holze bestehende, mit vergoldetem Holzornament reich besetzte Rahmenwerk der Decke sind in der Mitte ein gröfseres, an den Seiten abgerundetes Langbild, seitlich davon je ein Rundbild, um das sich in diagonaler Lage vier ovale Bilder gruppieren, und zwischen den einzelnen Darstellungen kleine Ornamentenfelder eingelassen. Die Wände sind al fresco bemalt und zeigen an den Langseiten zwischen den Fenstern gemalte Nischen mit acht heidnischen Kaisern an der einen und acht christlichen Kaisern an der anderen Seite, während unter den Fenstern weltliche und biblische Darstellungen erscheinen. Der untere Teil der Wände ist mit häfslichen, wahrscheinlich aus späterer Zeit stammenden, grau in grau gehaltenen Ornamenten bedeckt. In den Durchbrechungen der gemalten Fenstergiebel stehen Putten, welche hängende Guirlanden tragen. Über den beiden hohen Mittelportalen der Langseiten, auf deren Giebeln allegorische Frauengestalten sitzen, sind Inschrifttafeln und ein Gemälde Rottenhammers: Die vier Flufsgottheiten Augsburgs, angebracht.

Das Mittelbild der Decke stellt den Triumphzug der Weisheit dar, die mit einem Zepter in der Rechten und einem Buche, das die Aufschrift: Sapientia trägt, in der Linken auf einem hohen Thronwagen sitzt, den eine Reihe Gelehrter zieht, während daneben mehrere Frauengestalten schreiten, welche Tugenden darstellen, und eine Schar von Kriegern folgt. Auf der Lehne ihres Thrones ruht ein Adler, links und rechts schweben Engel mit Spruchbändern, auf denen die Worte: „Per me reges

regnant“ stehen. Die Inschriften der übrigen Darstellungen beziehen sich ebenfalls auf die Sapientia. Sie lautet auf dem einen Rundbilde, auf der ein Architekt (Porträt des Holl) einer gekrönten, sitzenden Frauengestalt einen Baurifs zeigt, während rings herum Arbeiter an einem Baue thätig sind: Civitates conduntur, auf dem anderen, wo in einem Arsenale ein Künstler (Porträt des Kager) einer nach links thronenden Frau einen Schild zeigt: Hostes arcentur. Dafs, wo die Weisheit in den Mittelpunkt des Thuns gestellt wird, das Gemeinwesen blüht und gedeiht, stellen die übrigen Gemälde dar: acht Frauengestalten mit Weinstock und Bienenkorb (Cives propagantur) mit Hammer und Ambos (Nemo otiosus), mit wissenschaftlichen Instrumenten (Juventus sapit), mit Kreuz vor einem Mefstische (Caelum aperitur), mit Asklepiosstab in einer Apotheke (Procul Parcae), in der Küche in häuslicher Tracht (Omnia et ubique), im Kaufladen Zeug messend (Bona fide) und endlich mit Schwert und Lilie (Bonus ridet, malus plorat).

Die Kaisergestalten der einen Seite sind: Aurelian, Severus, Antoninus Pius, Vespasian, Trajan, Octavianus Augustus Julius Caesar und Alexander der Grofse, die der anderen: Karl der Grofse, Karl V., Constantin der Grofse, Theodosius, Otto der Grofse, Heinrich der Heilige, Friedrich Barbarossa und Maximilian I. Die Namen derselben stehen unter, die Wahlsprüche über den Nischen.

Unbedeutend sind die kleinen scenischen Darstellungen, voll fröhlicher Lebenslust und kecken Humors dagegen die Putten über den Fenstern, von denen sich jede in ihrer Weise bemüht, stehend, sitzend, hockend, tanzend und springend, der schweren Fruchtgehänge Herr zu werden.

Diese Malereien galten bisher fast allgemein als Originalwerke des Mathias Kager, nur bei von Stetten[1]) war zu lesen: „Wie aus noch in München vorhandenen Briefen des Hans Bartholme Welser erwiesen werden kann, rührte die Erfindung der Gemälde des goldenen Saales von dem berühmten Jesuiten Pater Matthäus Raderus her, der die Gedanken dem vorhin

[1]) Paul von Stetten, Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte der Reichsstadt Augsburg. Augsburg 1779.

schon angeführten, nicht weniger berühmten bayerischen Maler Peter Witt oder Candidus angegeben, von welchem sie skizziert worden sind, von Kager allein aber ist die Ausführung auf nassen Wurf und der mit Ölfarbe auf Leinwand gemalten Deckenstücke, die alle, sowohl in der Erfindung nach dem Geschmack ihrer Zeiten, als in der Ausführung Meisterstücke sind."

Die erwähnten Briefe Welsers befinden sich mit einem wahrscheinlich an Welser gerichteten Briefe des Raderus und einigen Schreiben Kagers an Raderus, die sich auf diese Arbeiten beziehen, in der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek und geben uns eine genaue Entstehungsgeschichte der Malereien des Goldenen Saales.

Am 19. Juli 1619 richtet Hans Bartholme Welser an Raderus ein Schreiben[1]) mit der Aufforderung, „ob vielleicht im edifitio ein arth zue finden werr, das ein memoria darselben khundte gericht werden", auf das hin Raderus um nähere Auskunft bittet, wie aus der Antwort Welsers[2]) auf den uns nicht erhalten Brief des Raderus hervorgeht. In derselben wird in grofsen Zügen das Programm gegeben:

„Was den erstlich anbelangt das E. E. fragen, ob inn denn zehen spacijs sy nur aine od. mehr persohnen ordnen sollen, stelle das selbig ich gleich wol zue dero günstig discretion dieweil aber der saal bisz auf 48 werckschuech hoch wirt werden halt ich auch darfür, man würde die figuren ainer hystorij so vonn villen personen gerichtet werr, schwerlich sehen khünden, das mitterr aber so ouato das wirt sich auf 24 schuech lang vnd bey 14 brait erstreckhen dasselbe wirt, wie mich bedünkht ain faine historien wol leiden.

Zum andern was die inscription anbelangt so gefellt herrn Constantin Imhoff vnd mir E. E. mainung gar wol das dieselbe auf die aine porten khomme vnd gegen vber die statt Augspurg inn weibs tracht delineirt werden sambt den dar zue erhaischenden symbolis desshalben ich das laquearium hab alhie lassen vollig, wie dann die zwo porten, so gerad gegen ein-

[1]) Cod. Bav. 1612 fol. 100.

[2]) Cod. Bav. 1612 fol. 114 u. 115. Datiert vom 3. August 1619.

ander respondirn abreissen das sig^r Candidus die figuren vnd hystorien sambt dem dar zue gehörigen symbolis darinnen vorzaichnen khinde, welliche wir gerne sehen, das sy nach dem er sy wirt gerissen haben mit farben man es um illuminier farben auszgestrichen wären damit sich d'hiesige maller desto besser darnach wisste zue richten, ich schickt E. E. ein trümel vonn dem spalliere od. seitten wennden auf deren jeden seiten 8 personen vnd also auf baiden seitten 16 khomen sollen, vermainten wir wann 8 haidnische vnd 8 christliche khaiser welliche sich am besten gehalten dahin designiert würden, vnd das d sig^r Candido dieselbe mit iren posen od. gestis das sy möchten zumthail zue khennen sein nach E. E. guetachten delineyert halten, so sein auch lehre spatia oberhalb vnd bey den fenstern oberhalb derselben figurn darin auch was khan inscribiert od. gemahlen werden. E. E. wollen sich günstig bemüehen vnd dieselbe lehre orth sowol das ouatum oberhalb d. inscription vnd d. statt Augspurg gegen veber nit weniger die zway khlainerr taflen neben der inscription ob in d. porten mit etwas dahin taugenliches zuerfüllen vnd dem sig^r Candido zuesprechen das er sich der müehe nit lasse tauern, solle ime alles zue grossen danckh bezalt vnd remuneriert werden, vnd seind wir gesinnt alhie das gemähl auch auf holz wie es E. E. vns geraten machen zue lassen."

Am 23. August schickt Welser dem Raderus ein Brevier im Namen seiner „g. Herrn vnd Obern" und bemerkt am Schlusse des Begleitschreibens: „Sy wollen Inen vnsern saal vnd desselben dissegno lassen günstig rekommandiert sein, vnd dem sig^r Candido zuesprechen, das er fleisz brauche da ime seine mühe wie billich solle dankbarlich remuneriert werden".

Am 14. Oktober werden die vollendeten Zeichnungen von Raderus mit einem höchst interessanten Schreiben[1]) abgeschickt, in dem er zunächst die dem Ganzen zu Grunde liegende Idee auseinandersetzt, dann einige Bemerkungen wegen der Ausführung macht, hierauf den ungeheuren Fleifs, den Candid auf die Entwürfe verwandt habe, hervorhebt, dessen Ansicht wegen des Honorars mitteilt, schliefslich für das übersandte

[1]) Cod. Bav. 1612 fol. 185.

Brevier dankt und dem Ratskollegium, in dem sich Welser befindet, seine ferneren Dienste anbietet.

Das Schreiben lautet:

Nobilis strenue et amplissime Dn̄e

Mitto designatas et adumbratas imagines pro laquearibus aulae vestrae praetorianae. Caput totius operis est:

Triumphus Sapientiae

Quod cogitarim in Curia ubi est publicū. Reipub. consiliū nihil posse aptius poni quā praesidē consilij Sapiētiā. Itaque per omnes minores imagines diffusa ē (est) omnia n (enim) in bene constituta Repub. per Sapiētiā aguntur, illa enim per conjugia posteritatem propagat, per arma vim hostiū arcet; per disciplinas juventutem instituit; per oeconomiā mercaturā opificia forū etc. rē familiarē tuetur et auget, per medicos vitā propagat, morbos arcet. Transit ergo Sapientia per omnes imagines. Supra portas et januas aulae ex altera parte est Augusta muliebri de more forma expressa ex altera, quibus Duum viris Septem viris et Aedilibus Praetoriū conditū sit. Mitto etiā Caesares parallelos cū dictis. Si quid aliud amplissimi Dm̄i mei experiētur. Nostri pictores qui Principis palatiū ornāt valde cuperēt, vobis servire sed cū ego probe sciā Augustanis Dn̄is meis non esse inferioris m̄gros (magistros) in artificio pingendi ac principi nostro nihil super ea re agere volui. Dn̄s Candidus qui haec omnia delineavit et adūbrauit nō exiguū laborē exantlauit. Saepius enim una eadēque (praesertim media et maxima quā ter mutare coactus est) imago fuit im̄utāda. Quaesivi quid pro opere precio exigeret, respōdit se id judicio et liberalitate Dominorū Aediliū Reipub. permittere. Sed eū urgerē illū (putabā enim vestras Dominationes id ex me qsituras) putavit se centū imperiales taleros probe meritū. Vos igitur pro vestra Sapientia quod optimū factu videbitur statuetis. — Ego pro Breuiario vobis Dn̄is meis amplissimis amplissimas grās ago..... Si quid adhuc desideratū etiā fuerit libenter et addā et emēdabo. Si quid aliud pingi volueritis nō deero volūtati vestrae

Amplitudinis V^a^ et collegarū Servus in Christo

Matthaeus Raderus

Monachij XIIII Octobris MDCXIX.

Die Zeichnungen des Candid zu den drei Hauptbildern

und zu vier[1]) der ovalen Bilder fanden sich unter den Handzeichnungen Kagers im Kgl. Handzeichnungs- und Kupferstichkabinet zu München.[2]) Auf der Rückseite derselben steht, von Welser geschrieben, die Übersetzung der lateinischen Inschrift und die nähere Bezeichnung der Anbringung an der Decke. Die Komposition der ausgeführten Rundbilder ist eine andere als die der Zeichnungen. Auf jener mit dem Architekten sind zwei der grabenden Arbeiter unmittelbar dem Teppich des Baues von Landshut entlehnt. Wahrscheinlich machte Candid wie zu dem Mittelbilde, so auch zu diesen Seitenstücken mehrere Entwürfe. Die mit der Feder gezeichneten und dem Wunsche des Welser gemäfs illuminierten Zeichnungen haben zur Vergröfserung ein Quadratnetz. Am sorgfältigsten durchkomponiert ist die Zeichnung des Mittelbildes, von dessen Schönheit die Ausführung Kagers uns keinen Begriff giebt.

Die Zeichnungen werden mit grofsem Beifall aufgenommen, und sowohl Welser als auch der Maler Mathias Kager sprechen dem Raderus ihre Zufriedenheit aus.

In einem nicht näher datierten Briefe[3]) vom Oktober des Jahres teilt ihm Welser den Empfang mit, spricht seinen sowie seiner Herren und Oberen Dank aus und schreibt: „hab auch solliche also beschaffen befunden, das nichts mehrers zue desideriern ist, vnd ist dises ein opus dignum aines sollichen authoris der es erfunden vnd inuentiert hat, vnd habe E. E. Inen auch bey diser fabrica einen namen gemacht, der nicht wirt vergessen werden. Was den Signor Petrum Candidum anbelangt schickh E. E. ich hinneben fünff vnd sibenzig gold gulden die belauffen ohne die vbrige kreutzer die sy jetzt gelten hundert cronen oder hundert vnd fünffzig gulden, die wollen E. E. ime sig[r] Candido vonn meiner herrn wegen presentiren mit wellichen er verhoffentlich content sein würdet, vnd demnach mir inn disz gepeu vnderschidliche stuckh vnd picturas werden vonnöten haben,

[1]) a. Bona fide. b. Omnia et ubique. c. Procul Parcae. d. Bonus ridet malus plorat.

[2]) Dieselben wurden im Jahre 1810 in Augsburg von Mannlich als Werke Kagers angekauft.

[3]) Cod. Bav. 1611 fol. 132.

auch gern opera vonn vndschidlichen khünstlichen maistern haben werden muessen, also wöllen wir, dasz sig^r Candidi nicht vergessen sondern alsz aines der sich durch disz erste werkh emeritum gemacht auch zue seiner zeit ingedenckh sein."

In köstlichen Worten spricht sich am 19. Oktober Mathias Kager über die Zeichnungen aus [1]):

„Heindt abend bin ich bey den bauherrn gewesen vnd Eur Ew. schöne concept gesehen. Es gefolt den Herrn vnd mir thröfflichen woll, vnd ist nach meinesz herzenswunsch, den ich ine jed zeit in den armen gelögen, dasz man nit zu vil krumsz vnd edwas mache, dasz frei auff ain wand gee, dan der gantze soll wirrdt meiestöttisch vnd dopfer."

Er fragt dann im Namen der Ratsherren nach der Bedeutung der die Weisheit umgebenden Figuren des Mittelbildes und fährt dann fort: „Die Kaiser sein woll geordnet vnd sonderlich sein schön gegenainand die chrissten. Aber noch ist was von neden, da mit alles auff ain and gehe. Es hadt auff ain jed seiden 6 felder od. spacij, da wolten wirr gern dasz auff ainer seidten in's taill die haidnische opfer od wasz sy geschriben vnd gegen yber 6 christliche opfer od. dergleichen Ausz dem klainen wirrt E. Ew. sehen wasz spazium ist. E. E. dirffen den Candito nit bemieen, wen Sy dar mit wenig worden schreiben Ir guedt achten."

Wie gering die Selbständigkeit Kagers bei dieser ganzen Arbeit war, erhellt am deutlichsten aus dem Briefe [2]), den dieser am 15. Mai des folgenden Jahres an Raderus schreibt. Er habe, so sagt er, den Bauherren geraten, aus Schönheitsgründen die Jahreszahl 1620 nicht in die Inschrifttafel hineinzuziehen, sondern aufserhalb derselben anzubringen, habe aber die Weisung erhalten, vorerst bei Raderus anzufragen. Er schickt nun diesem eine kleine Skizze der betreffenden Tafel und bittet „in ain klaine brieffel Ir. E. mainung andeiden, dasz ichs inen kan zaigen". Er spricht dann von dem Material. Constantin Imhoff habe Leinwand vorgeschlagen, während Welser meine, man solle lieber Holz oder Zinn nehmen, „ich muesz bekennen", so

[1]) Cod. Bav. 1611 fol. 148 und 149.
[2]) Cod. Bav. 1611 fol. 78 und 79.

schliefst er, „dasz auff zinn nit besz wer, aber ist ain grosser vnkosten vnd grosse schwer".

In einem nicht datierten Briefe[1]) teilt Kager dem Raderus mit, dafs man sich für Leinwand entschieden habe:

„Erstlichen desz Herrn guedachten auss was materij die gemel mechten gemalt werden verstanden weillen die fillingen ser grosz vnd von holz solliches vnmiglehen zu behamlen, sein wir entschlossen auff tuech zu mallen, dem nachlassen der diecher waisz ich schon ferdl. (förderlich) dein selben zu begegnen. Im neuen bau zu München werdensz mit der zeidt erfaren, wasz holz vir dickh in sy hadt (für Tücke in sich hat)."[2])

In einem anderen vom 24. April ohne Jahresangabe datierten Briefe fragt Kager den Raderus wegen der Portalfiguren um Rat und legt dem Schreiben eine flüchtige Aufzeichnung eines Portals bei: „Disz mein schreiben ist weillen mier die edlen Bauherrn beuolchen, ich sölle 4 bild auff 2 bortall sötzen, weillen wir aber die gantze infenzion zu dem sall geben, so wer vns lieb dasz Sy vns dar mit wenig worden andeideten, wasz uier die bilder vnd wasz sy mechten in den henden halten sollen, gebrauchen kunden, damits aber E. Ew. die sach bösser versten, so hab ich hierund edwasz verzaichnet". Es folgen dann die Erläuterungen zu der Skizze.

Das Baumeisterbuch des Jahres 1620, in dem die Zahlung an Candid stattfand, fehlt, dagegen haben sich die folgenden Jahrgänge erhalten, die einige Mitteilungen über die Ausführung der Malereien machen.

Im Jahre 1621 heifst es: „Matthias Kager stattmaler soll vnns adj. 1. Augusti so ime auf verdingte arbait vnd malergeld laut vorigen buchs uf rechnung vorein bezalt werden 2500 fl." In demselben Jahre bekommt er noch 1482 fl. 29 Xr. „malgeld wegen des sals vnd sonsten". Im August des folgenden Jahres müssen die Deckengemälde schon angebracht worden sein, denn

[1]) Cod. Bav. 1612 fol. 209.

[2]) Die Prophezeiung Kagers ist nicht in Erfüllung gegangen; vielmehr haben sich alle Holztafeln, auch die grofsen aus dem Kaisersaale der Residenz, vorzüglich erhalten, während die auf Leinwand gemalten Bilder des goldenen Saales mehrere Risse zeigen.

am 6. des Monats erhalten Matthias Kager und „die werckhleut mit sambt iren balliern, nach dem daz gerüsst vnder der döckhin im saal herabgethan worden“ 7 fl. 44 Xr. Im Jahre 1623 wird an den Wandgemälden gearbeitet; einmal werden dem Kager 125 fl. ausgezahlt „p. 4 kaiserköpff in dem saal zu machen, ein zu 5 taler à 6 fl.(!)“.

Die Ausführung ist unbedeutend, die der Decken geradezu eine handwerksmäfsige, die Farben sind roh und breit aufgetragen, so dafs die Bilder eher grofsen, kolorierten Zeichnungen als wirklichen Gemälden gleichen. Den Fresken, selbst dem so reizvoll komponierten Puttenfriese fehlt es an Frische und Lebendigkeit, Zeichnung wie Farbenauftrag sind hart und nüchtern. Die Kaisergestalten sind nicht ganz im Geiste des Candid ausgeführt, da sie von jenem Übermafs der Körperdrehung nicht freizusprechen sind, das in der Kunst der folgenden Generation immer stärker wird, um schliefslich zur Aufhebung aller Natürlichkeit und Schönheit zu führen. Wie die meisten Zeitgenossen des Candid so weist auch Kager auf den Niedergang der von Italien abhängigen Kunst hin, während die Werke des Candid einen mehr retrospektiven Charakter tragen, und dieser, wenn auch als Kind seiner Zeit nicht ganz frei von den Schwächen derselben, doch noch als Bekenner der edlen, klassischen Kunst erscheint.

Die Entwürfe zum Goldenen Saale sind nicht das einzige, was Candid den Augsburgern zu ihren neuen Baulichkeiten lieferte. Am Anfange des Jahres 1621 wird er mit einem neuen Auftrage bedacht, so dafs das Versprechen, das Welser in seinem Oktoberbriefe des Jahres 1619 gegeben hatte, dafs nämlich Candid, der sich um das erste Werk so sehr verdient gemacht habe, nicht vergessen werden sollte, in Erfüllung ging. Auch hierüber werden wir durch mehrere Briefe[1]) aufgeklärt.

Hinter dem Rathause, auf tieferem Terrain war das Gefängnis errichtet worden, dessen flaches mit Kupfer bedecktes Dach, das einem Altane glich, etwas tiefer lag als die Unterkante der Fenster des unteren Rathausflures. Von diesen sechzig Fufs entfernt erhob sich am Ende des Daches eine

[1]) In der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München.

Mauer, deren Fläche mit einem Wandgemälde geschmückt werden sollte. Der Brief, in dem Raderus aufgefordert wird, etwas Geeignetes anzugeben, fehlt, dagegen hat sich die interessante Antwort des Paters erhalten, worin dieser bemerkt, daſs Candid, ehe er an den Entwurf ginge, genau über die Situation und die Art der Mauer orientiert sein wolle. Der an den Pater Petrus Georgius gerichtete Brief[1]) lautet:

„Egi cū Dño Petro Candido super picturae faciendae prima delineatione, cui illud incidit dubitationis quod nesciret quātū ille murus e regione fenestrām in infimo parte curiae a pauimēto extet, an ab ipso solo surgat vel an arcubus vel columnis innitatur et quot pedes usque ad pauimētū numerentur quid supra murū incūbat aut quomodo finiatur ille. Cupit aliquā delineationē.

Puto me tres partes historiae Salomonae ita divisurum ut ad alterā januā pictj palatij excipiatur Regina ita ut intra primā et alterā portā totus Reginae comitatus consistat. Intra alterā et tertiā c(on)sideāt Rex et Regina et spectāt exposita in abaco munera dū exponuntur. In tertio et ultimo canclaui regale celebratur conuiviū. Quod R. V^{a} Dñis meis poterit significare. Ita enim D. Candidus etiā putat rem totam distribuendam.“ Er geht dann auf etwas anderes über und sagt dann noch zum Schlusse: „Expecto respōsū ad D. Candidi questionē.

Der von Welser geschriebene Situationsbericht[2]) heiſst:

„Demnach gründtlicher bericht begert würdt wie doch die maur gegen dem rhathausz vbersteend, daran die historia von der königin vsz Saba etc. gemalet werden solle aigentlich beschaffen, ob selbige, ob bögen oder pfeiler in der höhin stehe: vnd wieuiel werckschuch hoch sy von der erde stende ist zuwissen dz zwar dz neuerbauen rhathaus an einem berge steet, vber darein geet man von vornen her, vom Perlach, in den vndern saal gegen denen vor disen angezaigten sechs hohe fennster ebenen fueszes hindurch. Vnd obwoln vnder ersbemelten sechs fenstern wegen des berges ein zimliche tieffen dahin die gefengkhnussen erbauet sein. So geht doch sollicher pau nit höher herauf als bis vnder die sechs fennster vnnd hat

[1]) Cod. Bav. 1911 fol. 82. Datiert vom 25. Januar 1621.

[2]) Cod. Bav. 1611 fol. 67.

derselbige an statt desz dachs ein ebnen boden mit kupffer bedeckht, als wie eine altana: hinder derselbigen altana steet angezaiget maur, der lengin, höhin vnd braitin nach wie zuuor specificieret worden. Gegen diser maur hinüber hat es von obgedachten vndern saal in der distantia 60 schuch, vnd würdt also durch die fenster des sals schnur gerad ohne einich verhinderung auf: oder vnder sich sehen, die maur welliche von vnden her den fennstern gleich ist gleich angeschaut vnd gesehen."

Im März des Jahres langen Candids Zeichnungen an, werden jedoch nicht gleich zur Ausführung angenommen, da noch andere Künstler aufgefordert waren, Entwürfe einzuliefern, und diese erst abgewartet werden muſsten. Davon werden wir durch einen Brief[1]) Welsers an Raderus ultimo März 1621 in Kenntnis gesetzt:

„Ehrwürdiger vnd gaistlicher Herr Pater, desselben schreiben sambt mitvberschickter delineation Petri Candidi hab ich zu recht empfangen. Selbiges auch meinen Herrn Collegis cōmuniciret, welliches inen vnd mir nit vbel gefallen: weil aber wir anderer orten auch dergleichen zumachen anbeuolchen, wissen wir vns der zeit welliches sich etwan bequemlicher hierzu schickhen möchte noch nichts gewisses zuresoluieren. Soll aber, es geschehe auf wellichen wege es wölle dem sig^{or} Petro Candido seine hierinnen gehobte muehe fleisz vnd arbait gebürlichen belohnet werden, deszwegen er allein noch ein kleine zeit sich nit betauern lassen wölle. Cost sonsten nit weniger dz ime sig^{or} Petro hie zuuor wegen seiner laborum fl. 150 verehret worden, so aber teils in gratiam E. E. beschehen. Auch meine Herrn Collegae vnd ich nach des gemuets sein ihme wie obangedeut der gebür zuhallten, das er verhoffenlich damit zuefriden sein solle."

In einem Briefe[2]) von den verordneten Baumeistern an Raderus ist bemerkt, daſs Candid dreiſsig Thaler für seinen Entwurf erhalten solle. Daſs sein Entwurf zur Ausführung angenommen sei, wird hier nicht gesagt, geht aber aus einer

[1]) Cod. Bav. 1611 fol. 200.
[2]) Cod. Bav. 1611 fol. 136.

Rechnungsnotiz im Baumeisterbuche vom 26. Juni des Jahres hervor: „So verehrt Petro Candido zu München an 30 talern zu fl. 1 1/2 gerechnet wegen einer visierung eines gemäls, so an die mauer ob der Altena kommen solle fl. 45“. Aufserdem giebt von Stetten [1]) an, dafs über den Gefängnissen der Besuch der Königin von Saba bei dem Könige Salomon gemalt sei. Die Ausführung hatte nach ihm wiederum Mathias Kager versehen. Näheres vermögen wir nicht über das Gemälde zu sagen, denn die Gefängnisse sind am Anfange dieses Jahrhunderts niedergerissen und weder Candids Handzeichnungen noch der Stich, den nach von Stetten Franz Collignon von Nancy nach dem Gemälde gemacht hat, waren aufzutreiben.

XIII. Das Ludwigsdenkmal in Landshut und einige andere Werke.

Zu der Zeit, als in München das Ludwigsmaussoleum errichtet wurde, legten die Landshuter vor ihrem Rathause einen Laufbrunnen an und schmückten ihn mit einer Statue Ludwigs des Bayers, deren Entwurf nach Sighart [2]) von Candid herrührt. Über diese Anlage lesen wir bei Meidinger [3]): „Beim Stadtrathhaus: Brunnen mit Säule, auf der Kaiser Ludwig IV. von weifsem Marmor steht, von einem sehr künstlichen Meissel. Auf dem Haupte hat er eine blanke, vergoldete Krone, in der Linken einen Reichsapfel, in der Rechten ein erhobenes Schwert. Aus den vier Ecken springen durch metallene Rohre acht Wasserstrahlen. Von wem die Statue ist, ist unbekannt, die Seitenwände sind vom Jahre 1668. Es ist wahrscheinlich, dafs die Statue 1536 durch einen damals dort anwesenden Mantuaner Steinmetzen ausgeführt worden.“ Diese letztere Annahme ist aus stilistischen Gründen unmöglich, da Komposition und Formen-

[1]) Die vornehmsten Merkwürdigkeiten der Reichs-Stadt Augsburg 1772.
[2]) Von München nach Landshut 1859.
[3]) Beschreibung der churfürstlichen Haupt- und Residenzstadt Landshut 1785.

gebung auf eine spätere Zeit deuten, dagegen kann Sighart mit seiner Angabe recht haben, obgleich das Werk in seiner Steifheit und Unbeholfenheit dem Meister wenig Ehre macht. Seiner Anlage nach hängt es mit den Figuren des Ludwigsmaussoleums zusammen, nur ist die ausführende Kraft nicht den Intentionen des Candid gerecht geworden und hat in das Ganze keinen gefälligen Fluſs, keine reine Linie hineinzubringen vermocht. Die Statue befindet sich nicht mehr an ihrem ursprünglichen Standorte, sondern steht seit dem Jahre 1855 auf hohem Sockel vor dem Landshuter Regierungsgebäude. An ihre Stelle ist im Jahre 1868 das Standbild Maximilian II. getreten.

Nach Sighart soll sich noch ein Altargemälde von Candid in Landshut befinden, doch weisen weder die Martins-, noch die Jodocus- und Spitalkirche ein Gemälde auf, das auch nur mit Wahrscheinlichkeit dem Candid zugewiesen werden könnte.

Wir nennen nun noch diejenigen Werke, für die uns jede Bestimmung sowohl ihres Entstehens als ihres künstlerischen Wertes fehlt.

Nicht aus eigener Anschauung kennen wir ein in der Gallerie von Oldenburg und zwei im Belvedere zu Wien befindliche, kleine auf Kupfer gemalte Bildchen. Die Beschreibung des ersteren verdanken wir der Freundlichkeit Sr. Excellenz des Oberkammerherrn von Alten.

„Madonna mit dem auf einem Leinentuche sitzenden unbekleideten Christus-Knaben auf den Knieen, welcher eine Birne in der Rechten hält. Neben diesen nach rechts im Vordergrunde der heil. Johannes im Pantherfell auf der Erde liegend, neben ihm das Rohrkreuz mit dem Spruchbande: Ecce Agnus Dei. Links von Maria steht die heilige Katharina, gekrönt und geschmückt lehnt sie sich auf das Rad, auf dem die Bezeichnung P. CANDID PICTOR F. steht. Rechts mehr im Hintergrunde die heilige Anna, h. 29,6 cm., br. 21,5 cm.“

Die Beschreibung der beiden anderen Bilder entnehmen wir dem zweiten Bande des beschreibenden Verzeichnisses der Gemälde im Belvedere von Eduard R. v. Engerth (1884).

1. Nr. 1397. Die heilige Familie.

Maria in rothem Gewande und blauem Mantel sitzt auf

dem Boden und hält das heil. Kind auf dem Schofse, das sich ihr zuwendet. Neben ihr kniet die heil. Anna, die mit der rechten Hand das Ärmchen des kleinen Jesus faſst und mit der linken ihr gelbes Kopftuch zusammenhält. Vorne auf dem Boden ein Korb mit Linnen und einem Garnknäuel, Blumen und zwei Tauben. Rechts im Hintergrunde steht in ein Fell gekleidet der kleine Johannes, der sein Lamm trägt, neben ihm ein betender Engel. Oben in den Wolken eine Glorie musizierender Engel, über denen der heil. Geist in Gestalt der Taube schwebt. Das Bild ist oben halbrund abgeschlossen und jede der beiden Ecken ist ausgefüllt durch einen Cherubkopf mit einer Korallenschnur am Halse. Kupfer hoch 34 cm, breit 24 cm. 14 Figuren, grofs 25 cm.

2. Nr. 1398. Die heilige Familie.

Der heilige Stephan kniet anbetend vor der heiligen Jungfrau, die auf einer Steinstufe sitzend das neben ihr stehende Jesuskind mit beiden Armen hält. Das heil. Kind weist lächelnd mit der Rechten nach dem Knieenden und blickt so wie Maria nach demselben hin. Der Heilige, im Ornate, hat die Linke auf die Brust gelegt, die Rechte ausstreckend. Auf der Erde liegen Steine und ein Palmenzweig, den er Marien zu Füfsen gelegt hat. Im Hintergrunde führt der heil. Joseph den Esel; durch die gemauerten Bögen des Gebäudes zeigt sich eine ferne Landschaft. Kupfer hoch 24 cm, breit 18 cm. 4 Figuren, grofs 17 cm.

Beide Gemälde werden schon in dem Verzeichnisse der Kaiserlich-Königlichen Bilder-Gallerie in Wien vom Jahre 1783 genannt, mit ihnen auch das auf Seite 101 Anm. 1 genannte Bildchen mit dem Martyrium der Ursula.

Der Katalog der Sammlung von Pommersfelden vom Jahre 1774[1]) nennt zwei Bilder des Candid, die jetzt verschollen sind, Christus und die Ehebrecherin 1′ 8″ hoch, 2′ 2″ breit und die Königin von Saba dem Könige Salomo Geschenke bringend, von gleicher Gröfse. In dem Auktionskataloge vom Jahre 1867 sind die Bilder nicht genannt. Vielleicht befinden sie sich noch in Böhmen

[1]) Verzeichnifs der Schildereyen in der Gallerie des hochgräflichen Schönbornischen Schlosses zu Pommersfelden 1774. — Dasselbe ist ein Abdruck des Verzeichnisses vom Jahre 1719.

oder einem anderen Schörnbornischen Gute, wohin nach Hellers [1]) Angabe während der Befreiungskriege die Bilder und andere Kostbarkeiten geflüchtet worden waren.

Eine gröfsere Reihe von Werken nennt Felix Halm in seinen Materialien zur bayerischen Kunstgeschichte:

1. Gemälde im Speisesaal des Klosters Raittenhaslach.
2. Bild in der Prälatur des Klosters Diessen: Mariä Abschied von Jesus.
3. In der Münchener Gallerie:
   a. Die Gerechtigkeit in Gestalt einer gepanzerten weiblichen Gestalt, ein Schwert in der einen und eine lorbeerumkränzte Krone in der anderen Hand haltend. 4′ hoch, 3′ 9″ breit.
   b. Die büfsende Magdalena. Leinwand. 3′ hoch, 2′ breit.
   c. Ein Ecce Homo. Leinwand. 3′ 5″ hoch, 2′ 11″ breit.
   d. Eine heilige Familie. Leinwand. 2′ 2″ hoch, 1′ 9″ breit.
4. Sammlung des Barons von Obermayr:
   a. Maria in der Glorie. Holz. 5′ hoch, 2′ 9″ breit.
   b. Grablegung. Holz „in einer geschnittenen und metallisirten Rahm“, 1′ 7″ hoch, 1′ 3″ breit.
   c. Die Dreifaltigkeit. Kupfer. 1′ hoch, 9″ breit.
   d. Eine mater dolorosa mit mehreren Figuren. Leinwand. 1′ 9″ hoch, 1′ 5″ breit. Die letzten beiden Bilder ebenfalls „in einer geschnittenen und metallisirten Rahm.

Ein „Inventarium vber die im Churfstl. Residenz vnd Lust Schlofs Schleifshamb vorhann'en sammentl. Mallereyn etc. 1751“ [2]) nennt von Candid: „Die schmerzhaffte mutter in ein schwarz paisten rämbl 11½″ hoch 9″ breit, das, wenn es nicht mit dem letztgenannten Bilde zusammenfällt, so doch sehr wahrscheinlich mit dieser Serie zusammenhängt. Schon drei Jahre früher wird es in einem französisch abgefafsten Inventar [3]) von Schleifsheim „une dame avec le seigneur mort“ genannt.

---

[1]) Die gräflich Schönbornsche Gemäldesammlung zu Schlofs Weifsenstein in Pommersfelden. Bamberg 1845.

[2]) Im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern.

[3]) Inventaire des Tableaux de la Galerie et des appartements de Schleifsheim. Ebendas.

Unter den von Parthey[1]) genannten Gemälden des Candid befindet sich eine Anbetung der Hirten bei J. C. Otto in Berlin. Weder über das Bild noch über den Besitzer vermochten wir an maſsgebender Stelle irgend etwas in Erfahrung zu bringen. Zwei andere von Parthey erwähnte Bilder sind dem Candid abzusprechen. Das eine, eine Verkündigung, gehört dem Berliner Museum und befindet sich heut im Depot desselben. Kramm sagt darüber in seiner Biographie des Candid: „Dit behoort zeker tot zijne goede werken als zijende goed geteekend vol uitdrukking en aangenaam van kleur.“ Das kleine auf Kupfer gemalte Bild ist kein Originalwerk, sondern, wie ein Stich des Johannes und Rafael Sadeler darthut, eine Kopie des Freskogemäldes von Federigo Zuccaro in der Jesuitenkirche zu Rom, über das sich van Mander in seiner Zuccarobiographie folgendermaſsen ausläſst: Dit is d'Historie von Marien Boodtschap met eenighe Propheten en eenen grooten Hemel. Dit alles is van den constigen Cornelis Cort ghesneden gheweest en gaet uyt in Print dat ick niet en behof d'ordinantie te beschryven.“ Die Inschrift des Sadelerschen Stiches lautet: Opus quod in aede Virginis Deiparae Annunciatae Collegii Romani societatis Jesu Federicus Zuccarus S. Angeli in Vado ad Ripas Mitauri perfecit aeneis tabellis expressum. Joannes sadeler excud. Coloniae Agripp. A · D · MDLXXX. Raphael sadeler sculpsit aetatis suae XIX.[2])

Für die Annahme, daſs diese Kopie von Candid herrühre, fehlt jeder Anhalt. Wahrscheinlich haben nur gewisse Ähnlichkeiten mit Schöpfungen desselben zumal in der Gruppierung der Engelchöre zu der Benennung geführt. Technische Eigentümlichkeiten des Meisters treten zu wenig hervor, um irgendwie maſsgebend sein zu können.

Das andere Bild, eine Dreieinigkeit, befand sich früher im Dome von Augsburg[3]), kam aber in den sechziger Jahren dieses Jahrhunderts in die Marktkirche von Hohenwart bei

---

[1]) Deutscher Bildersaal 1861.

[2]) Also ist Rafael Sadeler im Jahre 1561 und nicht 1555 geboren, wie man oft angegeben findet.

[3]) Vergl. Augsburg wie es ist, von J. C. Wirth 1846.

Schrobenhausen, wo es sich noch heut befindet. Was zu der Benennung Anlafs gegeben haben mag, vermögen wir nicht einzusehen, da das ganz unbedeutende Bild in keiner Weise an Candid erinnert.

XIV. Die übrigen Handzeichnungen und Stiche.

Von den noch nicht genannten Handzeichnungen des Candid nennen wir noch diejenigen, die unserer Meinung nach unzweifelhaft von ihm herrühren:

1. Maria mit dem Kinde. Feder und Sepiatöne.[1])
2. Maria mit dem Kinde. Federzeichnung auf grünlichem Papier.
3. Maria mit dem Kinde und Heilige. Feder und Tusche.
4. Betender Geistlicher vor einem Bilde, aus dem die Jungfrau herauszutreten scheint. Feder und leicht getuscht.
5. Gekrönte Märtyrerin in einer Halle von Betenden umgeben, hinten ein römischer Consul, der einen Scheiterhaufen errichten läfst. Ein schönes Blatt. Feder und mehrere Farbentöne.
6. Porträt eines Mönches. Feder und Tusche auf grünem Papier. Auf der Rückseite abgeschnitten: Stück einer Gewandfigur.
7. Sitzender Bischof in Vorderansicht, oben rechts ein geflügeltes Engelsköpfchen. Feder, Tusche und Rotstift (Maillinger-Sammlung).
8. Der heil. Abdon mit dem Bären in einer von korinthischen Säulen eingeschlossenen Nische. Feder und Sepiatöne.
9. Die heil. Veronika mit dem Schweifstuche in einer Nische. Federzeichnung auf rauhem, grünlichem Tonpapier mit Bister schattiert und mit Weifs auf-

[1]) Wenn nichts vermerkt: im Kgl. Handzeichnungs- und Kupferstichkabinet zu München.

gehöht. (Im Berliner Handzeichnungs- und Kupferstichkabinet.)

10. Herzog Albrecht V. in reicher Umrahmung. Feder und Tusche.
11. Kampfscene. Feder und Tusche. (Im Berliner Handzeichnungs- und Kupferstichkabinet.)
12. Ornament. Kartusche mit scenischen Darstellungen. Feder, blaue und rote Farbentöne.
13. Ornament. Cherub zwischen Draperie und Blumen. Feder, Tusche und gelber Ton. (Maillinger-Sammlung.)

In der schon genannten, leider verschollenen Handzeichnungssammlung des Felix Halm, die im ganzen 2510 Handzeichnungen umfafste, befanden sich laut Katalog aufser den früher angeführten noch folgende Handzeichnungen von Candid und dessen Schule:

Band I. Kartons Fol. 54—76 im ganzen 42 Blätter, aus den Jahren 1587—98, 1610, 1601, 1602, 1609, 1617, 1622, 1623, 1629 (!).

Band II. Kartons Fol. 36—38. „Aus P. Candits Schule von 1622, 6 Zeichnungen. Kart. Fol. 40. „Aus P. Candits oder C. Schwarz Schule.

Band XIV. Kart. Fol. 54. „Die goldene Monstranz in der Hofkapelle, entworfen von Peter Candito 1. Kart. Fol. 60. Reliquienbehältnifs, entworfen von P. Candit 1.

Supplement-Band. Kart. Fol. 7—8. „Candit Peter, Historien-Maler 3. Kart. Fol. 17. Ein Unbekannter aus P. Candits Schule. Kart. Fol. 18. Ein detto.

Die Münchener Kupferstichsammlung enthält noch folgende Stiche von Candid.

I. Datierte Stiche.

1. Madonna mit den Heiligen Laurentius und Stephanus. Joann. Sadeler autor et scalptor 1590. Petrus Candido figuravit.

   Madonna mit Kind auf einem Throne unter einem Baldachine sitzend, dessen zurückgeschlagene Vorhänge von zwei fliegenden Engeln zurückgehalten werden.

Vorn, rechts und links knieen die beiden Heiligen mit den Zeichen ihres Martyriums.

2. Madonna und Simeon.
P. Candidus inventor. Raphael Sadeler scalpsit et excudit 1591.

Die unter einem Baldachine sitzende Madonna hält das Kind dem vor ihr knieenden Simeon entgegen, der sich anschickt, dasselbe in Empfang zu nehmen. Links knieen Elisabeth und der kleine Johannes, neben dem Throne stehen rechts und links Joseph und Anna.

3. Petrus mit dem Veronikatuche, Rochus und Paulus.
Sereniss. Bavariae Ducis Guilhelmi Pictor. Petrus Candidus figuravit. Raphael Sadeler scalpsit et excud. 1591.

In der Mitte steht Petrus, vor sich das Tuch mit dem schön gezeichneten Haupte Christi haltend. Links und rechts davor knieen anbetend Paulus und Rochus.

Eine Verkleinerung der Darstellung wurde von H. van Schoel gestochen.

Wir führen hier noch die Stiche an, die, weil von Johannes Sadeler herrührend, vor 1600 entstanden sind:

4. Verkündigung Mariae mit halben Figuren.
Petrus Candid° pinxit Monachii. J. Sadeler scalp. et excud.

Maria nach rechts gewandt vor ihrem Betstuhle sitzend fährt erstaunt zusammen, wie sie die Botschaft des Engels vernimmt, der von rechts sich ihr genaht und die Rechte lebhaft erhoben hat.

5. Christus mit den beiden Jüngern in Emmaus.
P. Candid pinx. Monachij J. Sadeler scalp.

In einem Gemache sitzt Christus mit den beiden Jüngern an einer Tafel und ist im Begriff, das Brod zu brechen. Die Gruppe wird durch eine auf dem Tische stehende Kerze scharf beleuchtet.[1]) Dieselbe Darstellung ist mit einigen Varianten von Egidius Sadeler gestochen.

[1]) Der Catalogue raisonnée nennt noch einen Stich dieser Darstellung im Gegensinne.

Der Stich trägt die Aufschrift: P. Candidº inuen. Monachij. G. Sad. scalps.

6. Maria von Ägypten.
P. Cand. pix. Joa. Sadeler scalp.
Die Heilige, deren Körper von den Haarmassen überflutet wird, kniet betend in einer Höhle vor einem Felsblocke, der den unteren Teil ihres Körpers verdeckt.

7. Die drei Marien am Grabe.
P. Cand. pinx. Monachij. J. Sadeler scalp.
Vor dem Grabe knieen die drei Weiber, zwei in stiller Trauer, die eine im Vordergrunde von wildem Schmerze bewegt.[1])

8. Speculum Sacerdotum.
Joā. Sadeler. Petrus Candido figuravit.
Christus umgeben von den zwölf Aposteln erscheint in den Wolken einer grofsen Schar von Geistlichen hohen und niederen Ranges, die in einem sich nach vorn öffnenden Kreise knieen.

II. Undatierte Stiche.

1. Madonna mit dem Kinde.
R. Sadeler fecit P. Candidus inuen.
Die Madonna in Vorderansicht hält das auf einem Tische vor ihr sitzende Kind, das in der Linken Blumen und Früchte hält und den Blick nach oben gerichtet hat. Rechts ein Korb mit Blumen, links ein aufgenommener Vorhang.

2. Der englische Gruſs im Rund.
P. Candidus inuentor. R. Sadeler junior scalp. et exc.
Links kniet Maria an einem Betpulte, rechts auf einer Wolke der Engel mit erhobener Rechten, darüber im Lichtglanze die heilige Taube.

3. Anbetung der Hirten.
Petrus Candid pinxit. Lucas Kilianus Aug. incidit.

[1]) Das Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés. 1789. Band III nennt noch eine anonyme Kopie dieses Stiches.

Im Mittelpunkte kniet Maria an der Krippe, in der das Kindlein liegt. Hinter ihr Joseph, auf der anderen Seite zwei betende Engel. Aufserdem Hirten mit Tieren und Gruppen von Frauen. Oben Wolken mit Engeln, die ein Spruchband halten.

4. Christus mit dem Kreuze.
P. Candid pinxit R. Sadeler scalp. (11 cm breit, 15,6 cm hoch).
Christus in halber Figur nach rechts schreitend und mit der Rechten das auf seiner Schulter lastende Kreuz stützend.
Vielleicht ein Teil des von Nagler[1]) genannten Stiches: Christus das Kreuz tragend in grofs Folio von Johannes Sadeler. Derselbe ist möglicherweise nach der in der Aufschreibung[2]): „Volgen die geistlich Blou oelfarben gemahlte Stückh in d. Grösze inn liecht" genannten Kreuztragung von Candid gemacht, deren Gröfse auf 1 Fufs 5 Zoll Länge und 2 Fufs Breite angegeben wird.
5. Himmlisches Konzert und David mit der Harfe.
Sereniss. Bauar. Duc. Pictor Petr. Candid° Belg. pinxit.
Unten spielt David die Harfe und wird von einer Schar munterer Engel umtanzt. Er blickt nach oben, wo auf Wolken gelagert Engelscharen mit der heil. Caecilia musizieren.
6. Die heil. Caecilia.
Phls. Galle excud.
Die Heilige spielt nach links sitzend die Orgel.
Der Stich ist ohne Bedeutung.
7. Der Evangelist Matthäus. Halbe Figur.
Petrus Candidus inuentor. Raphael Sadeler scalpsit.
8. Der Evangelist Markus. Halbe Figur.
P. Candidus inuent. R. Sadeler junior scalpsit.
9. Der Evangelist Lucas. Halbe Figur.
P. Candid° inuent. Raph. Sadeler junior scalpsit.

[1]) Künstlerlexikon.

[2]) Im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern (vor 1729 geschrieben, da noch von dem Heller'schen Altare Dürers die Rede ist).

10. Der Evangelist Johannes. Halbe Figur.
P. Candidus inuentor. Raphael Sadeler junior scalpsit.
11. Der heil. Bernhard. Halbe Figur.
Petrus Candid figur.
12. Der heil. Gregor. Halbe Figur.
Petrus Candid inuent. H. v. Schoel excudit.
13. Der heil. Gregor, andere Komposition. Halbe Figur.
Petrus Candit inuent. D. C. excudit.
14. Der heil. Hieronymus. Halbe Figur.
Petrus Candid inuent. D. C. excudit.
15. Der heilige Augustinus. Halbe Figur.
Petrus Candid inuent. D. C. excudit.
16. Der heil. Ambrosius. (Mit Veränderung der Attribute: die Figur des heil. Gregor No. 12 im Gegensinne.)
Petrus Candid inuent. D. C. excudit.

Nach dem Dictionnaire des artistes (1789) kommen diese vier Kirchenväter noch einmal in sehr kleinem Formate gestochen vor. Dasselbe nennt aufserdem noch:

1. Die gekrönte Maria das Kind auf dem Schofse haltend, gestochen von Rafael Sadeler im Jahre 1593.
2. Der jugendliche Christus zwischen Maria und Joseph. Johannes Sadeler.
3. Die Verkündigung von Eg. Sadeler. gr. fol.
4. Kruzifix mit drei fliegenden Engeln, die das Blut, das den Wunden entströmt, auffangen, von Adrian Collaert in fol. ohne Candids Namen.
5. Eine Heilige auf Wolken thronend, von G. Sadeler.
6. Die drei Marien vor dem Grabe, halbe Figuren gr. 4°.
7. Die Verkündigung (No. 3), noch einmal gestochen von J. Meyssers mit einigen Veränderungen in der Glorie.
8. Eine heilige Familie, gestochen von J. A. Fritsch in fol.
9. Praemium.
Petrus de witte brugensis fig. G. Sadeler scalp.
Frauengestalt im leichtem, flatterndem Gewande auf einer Kugel stehend, die auf schweren an den Seiten emporwirbelnden Wolken lagert. Sie hält in der Rechten einen Blitz, in der Linken ein Füllhorn. Unter ihr eine Landschaft mit Zirkus und Stierkämpfen.

Oben ein kleines Schild mit der Aufschrift: Praemium.

Der Stich bildet, wie aus Lipowsky (Biographie des Schwarz) hervorgeht, das Gegenstück zu der Gelegenheit des Schwarz, die hier folgendermafsen beschrieben ist. „In einer Seelandschaft schwimmt eine Muschel, in der auf einer geflügelten Kugel stehend die Gelegenheit als nackendes Frauenzimmer sich befindet".

Das allgemeine Künstlerlexikon von Füfsli (1820) führt noch an:

Unbekanntes von H. David und E. Sadeler

und Nagler in seinem Künstlerlexikon (1851) nennt aufserdem noch:

1 u. 2. Aufser dem Stiche nach der Verkündigung in der Michaelskirche zwei Stiche in grofs Folio, die eine Verkündigung mit Engelglorie darstellen und von Johannes Sadeler herrühren.

3. Die Verkündigung mit halben Figuren gr. fol. von J. Eillarts.

4. Eine heilige Familie, gestochen von P. Sandry.

5. Jesus unter den Schriftgelehrten. Johannes Sadeler kl. fol.

6. Die sieben Sakramente. Johannes Sadeler fol.

7. Speisung in der Wüste. Nach einer Zeichnung im Besitze des Erzherzogs Karl. Gestochen für dessen Raccolta di disegni etc. fol.

8. Theatrum passionis Jesu Christi. Der leidende Heiland und Engel mit den Passionswerkzeugen. 12 (?) Blatt. Egid. Sadeler incid. 8°. Dabei Kopien mit deutschen Versen.

9. Magdalena am Grabe mit anderen Darstellungen. H. Wierx gr. fol.

10. Ursula und Gefährtinnen. Johannes Sadeler fol. Füfsli sagt von dem Stiche, dafs er in dem Kataloge des Brandes ein schönes Blatt genannt würde. Wohl mit Recht wird dieser Stich auf ein Gemälde Can-

dids zu beziehen sein, das wie aus den Angaben Westenrieders, Rittershausens, Hübners und Lipowskys hervorgeht, sich in der Franziskanerkirche Münchens befand und Ursula in Gesellschaft mehrerer heiligen Jungfrauen, unter denen sich Cäcilia und Agnes befanden, darstellte, „mit Zärtlichkeit behandelt von Kandit und lieblichem Wesen“ sagt Rittershausen. Der Verbleib desselben ist unbekannt.

11. Gesellschaft von Männern und Frauen. Tranquillam expertes curarum vitam etc. Mit dem Monogramme des Candid. S. Galle. qu. fol.

Das Monogramm findet sich im Dictionnaire des Monogrammes von François Brulliot 1833 angegeben. Wir fanden dasselbe nirgends, ebensowenig eine gleichfalls hier angeführte Signatur, noch die Schreibung von P. Cand. in Kursivschrift, die mit einem pinx. oder pinxit verbunden auf Stichen vorkommen soll.

ALPHABETISCHES VERZEICHNIS

der

besprochenen Werke Candids.

Abendmahl, das heilige, Predella in der Ulrichskirche zu Augsburg. S. 123.

Abendmahl, das heilige, Gemälde in der Sammlung Holland in Braunschweig. S. 123.

Aktstudie, auf Leinwand gemalte, früher in der Münchener Gemäldegallerie (Halm, Materialien). S. 121.

Allegorische Frauengestalten, Bronzewerke an der westlichen Fassade der Münchener Residenz. S. 165 f.

Amfing, Schlacht bei, Handzeichnung zu einem Gemälde im Herkulessaale der Münchener Residenz (München). S. 168 f.

Anbetung der Hirten, Gemälde (nach Parthey in Berlin). S. 251.

Anbetung der Könige, Altargemälde in der Domkirche von Freising. S. 115.

Anna, die heilige, selbdritt, Gemälde im Rathause von Ingolstadt. S. 110.

Anna, die heilige, selbdritt, Gemälde in der Studienkirche zu München. S. 232. 233.

Antiquarium in der Münchener Residenz, Deckengemälde. S. 141 f.

Apostel, Gipsfiguren in der Michaelskirche zu München. S. 108.

Arachne, Schildwanddarstellung in der Grottenhalle der Münchener Residenz. S. 78. 79 f.

Arnulf, Herzog von Bayern, dekorative Malerei im Depot der Schleifsheimer Gallerie. S. 127. 128.

Arsacius, Malerei am Sarge des heiligen, in der Frauenkirche zu München. S. 138.

Augustiner, Gemälde für dieselben (?) (Malerrechnung). S. 111.

Augustusbrunnen, der, in Augsburg. S. 91. 116 ff.

Bavaria, Bronzestatue im nördlichen Hofgarten der Münchener Residenz. S. 15. 17. 92. 119. 145 ff. 193. 231.

Bavaria, Deckenmalerei im Theatinergange der Münchener Residenz. S. 146. 172 f.
Bennobogen in der Frauenkirche zu München. S. 36. 133 ff. 160. 226.
Biblische und antike Gestalten, Teppichdarstellungen. S. 212 ff.
Biblische Geschichte, eine, Gemälde (in einem Inventar genannt). S. 114 Anm. 5.
Borromaeus, Brustbild des heiligen, Gemälde, früher in der Münchener Residenz. S. 141.
Borromaeus, Bildnis des heiligen, Altargemälde im Depot der Schleifsheimer Gallerie. S. 234 f.
Bronzewerke an der westlichen Fassade der Münchener Residenz. S. 92. 163 ff.

Christus und die Ehebrecherin, Gemälde, früher in Pommersfelden. S. 249 f.
Constantin, dekorative Malerei im Depot der Schleifsheimer Gallerie. S. 119. 196.

Dijudicatio, Handzeichnung zu einer Deckenmalerei in einem der Trierschen Zimmer in der Münchener Residenz (München). S. 121. 181.
Dreifaltigkeit, die heilige, Gemälde (von Halm: Materialien in der Sammlung des Barons von Obermayr genannt). S. 250.

Ecce Homo, Gemälde, früher in der Münchener Gemäldegallerie (Halm, Materialien). S. 250.
Einsiedlerklausen in Schleifsheim, Malereien für die. S. 124 ff.
Engel, auf Papier gemalter (Malerrechnung). S. 111.
Engel mit dem Weihwasserbecken, Bronzewerk in der Michaelskirche zu München. S. 108 f. 229.
Engelsgestalten, drei dekorative Malereien im Depot der Schleifsheimer Gallerie. S. 196.
Erzengel Michael an der Fassade der Michaelskirche, Stich von Lucas Kilian. S. 104 f.
Esther vor Ahasver knieend, Gemälde im Depot der Schleifsheimer Gallerie. S. 113 f.

Fassadenmalereien an der Münchener Residenz. S. 161 f.
Faveo, dekorative Malerei, früher in der Schleifsheimer Gallerie. S. 182.
Fischerei, dekorative Malerei in der Schleifsheimer Gallerie. S. 143. 217.
Florentiner Domkuppel, Malereien in der. S. 52. 55 f.
Flüsse, vier, allegorische Gemälde (von Bianconi in seinem Hause in Bologna genannt). S. 195 f.
Franziskus, der heilige, Gemälde, früher in der Kapuzinerkirche zu München. S. 131.
Fürstenbildnisse im Theatinergange der Münchener Residenz. S. 173. 218.

Gefängnismauer in Augsburg, Entwurf zu einem Wandgemälde an der. S. 244 ff.

Genius des Krieges, dekorative Malerei, früher in der Schleifsheimer Gallerie. S. 180.
Georgskapelle, Malereien in der früheren, in der Münchener Residenz. S. 96.
Gerechtigkeit, die, Gemälde, früher in der Münchener Gemäldegallerie (Halm, Materialien). S. 250.
Glasfensterentwurf (Malerrechnung). S. 111.
Goldener Saal im Rathause von Augsburg, Entwürfe zu den Decken- und Wandmalereien. S. 236 ff.
Grablegung, Gemälde (von Halm: Materialien in der Sammlung des Barons von Obermayr genannt). S. 250.
Grottenhalle in der Münchener Residenz, Wand- und Deckenmalereien in derselben. S. 74 ff.
Grottesken im grofsen Treppenhause der Münchener Residenz. S. 189 ff.
Grottesken im Treppenhause beim Theatinergange in der Münchener Residenz. S. 174. 190.
Grottesken in der Halle zu den vier Schäften in der Münchener Residenz. S. 192.

Hall, Altargemälde für (Malerrechnung). S. 111.
Hamans Entlarvung, Gemälde, früher in der Schleifsheimer Gallerie. S. 114.
Heilige Familie, die, Gemälde, früher in der Münchener Gemäldegallerie (Halm, Materialien). S. 250.
Heilige Familie, die, in der Schmerzhaften Kapelle der Kapuziner zu München. S. 128 ff.
Heilige Familie, die, Gemälde im Belvedere zu Wien. S. 248 f.
Heilige Familie, die, mit dem heiligen Stephan, Gemälde im Belvedere zu Wien. S. 249.
Heilige Geist, der, Gemälde im Depot der Schleifsheimer Gallerie. S. 232. 234.
Heimsuchung, die, Altargemälde im Dom von Freising. S. 120 f.
Herkules, die Thaten des, Statuen in den Arkaden des nördlichen Hofgartens der Münchener Residenz. S. 16. 194 f.
Himmelfahrt Mariae, Altargemälde in der Frauenkirche zu München, vom früheren Hochaltare derselben. S. 227 f.
Himmelfahrt Mariae, Altargemälde, früher in der Krypta der Salvatorkirche zu München. S. 235.
Himmelfahrt Mariae, Altargemälde, früher in der Salvatorkirche zu München. S. 235.
Historische Gemälde im Herkulessaale der Münchener Residenz. S. 153. 167 ff.
Hochaltar, der frühere, in der Frauenkirche zu München. S. 160. 226 ff.

Jägerei, die, dekorative Malerei in der Schleifsheimer Gallerie. S. 143. 217.
Jahreszeiten, die vier, Bronzestatuen im Garten des Nationalmuseums in München. S. 95. 148 f.

Jahreszeiten, die vier, Teppichdarstellungen. S. 211 f.
Jesuiten, acht Tafeln für die (Malerechnung). S. 103.
Jesuiten, ein Gemälde für die (Malerrechnung). S. 103.
Ignatius von Loyola, Bildnis des, in der Michaelskirche zu München. S. 101.
Inn, der, Deckengemälde im Theatinergange der Münchener Residenz. S. 119. 172.
Juno mit dem Pfau, Lunettendarstellung in der Grottenhalle der Münchener Residenz. S. 78. 79. 80 f. 93.

Kaisergestalten im Goldenen Saale des Augsburger Rathauses. S. 119. 237. 244.
Kaisersaal in der Münchener Residenz. S. 161. 183 ff. 196.
Kandelaber, vier, aus Bronze, in der Michaelskirche zu München. S. 107.
Katharinenbild (Malerrechnung). S. 96.
Katharinenkapelle, Malereien in der früheren, in der Münchener Residenz. S. 96.
Kreuztragung, die, Gemälde (in einem Inventar genannt). S. 256.
Kruzifixe, zwei auf Atlas gemalte. S. 111.
Kruzifix mit der heiligen Magdalena, Bronzewerk in der Michaelskirche zu München. S. 108. 109 f.

Laterne an der westlichen Fassade der Münchener Residenz, Bronzewerk. S. 166 f.
Ludwig der Bayer, Bildnis in der Residenz. S. 140. 180.
Ludwigsdenkmal, das, in Landshut. S. 247 f.
Ludwigsmaussoleum, das, in der Frauenkirche zu München. S. 11. 41. 82. 83. 146. 147. 160. 229 ff.
Ludwigsmaussoleum, Entwürfe zum (München, Berlin). S. 82. 85—88.

Madonna, Anbetung der, durch Benedikt und Franziskus, Altargemälde in der Ulrichskirche zu Augsburg. S. 58. 122 f.
Madonna mit der heiligen Katharina, Gemälde in der Gallerie von Oldenburg. S. 248.
Madonna mit den Heiligen Nicolaus und Franziskus, Altargemälde in der Kirche S. Nicolò zu Florenz. S. 58.
Magdalena, Bildnis der Herzogin in der Schleifsheimer Gallerie. S. 218 f.
Malereien in den Räumen an der Nordseite des Brunnenhofes in der Münchener Residenz. S. 142 f.
Maria, Bronzewerk an der westlichen Fassade der Münchener Residenz. S. 166.
Maria auf der Säule, Bronzewerk auf dem Marienplatze in München. S. 92. 136 ff. 231.
Mariae Abschied von Jesus, Gemälde (von Halm: Materialien in der Prälatur des Klosters Diessen genannt). S. 250.
Maria in der Glorie, Gemälde (von Halm: Materialien in der Sammlung des Barons von Obermayr genannt). S. 250.

Maria mit dem Kinde, Gemälde, früher in der Frauenklause in Schleifsheim. S. 125.
Maria mit dem Kinde, Gemälde, früher in Nymphenburg. S. 112.
Marienbild für Graz (Malerrechnung). S. 110.
Marienbild, früher in der Lateinischen Kongregation zu München. S. 112.
Marienbild, früher in der St. Veit-Stiftskirche zu Freising. S. 112.
Marienbild, früher in der Theatinerkirche. S. 112.
Martyrium des heiligen Andreas, Gemälde in der Michaelskirche zu München. S. 102.
Mater dolorosa, Gemälde (von Halm: Materialien in der Sammlung des Barons von Obermayr genannt). S. 250.
Maximilian, zwei Bildnisse des Herzogs (Malerrechnung). S. 111.
Maximiliana-Kapelle, Malereien in der früheren, in der Münchener Residenz. S. 96.
Maximilianischer Residenzbau. S. 42. 152 ff.
Max-Kapelle, Malereien in der früheren, in der Münchener Residenz. S. 97.
Mirjam, Aarons Schwester mit der Trommel, Gemälde in der Schleifsheimer Gallerie. S. 114.
Monarchie, die, Deckengemälde im Kaisersaale der Münchener Residenz. S. 119. 187 f.
Monate, die zwölf, Teppichdarstellungen. S. 209 ff.
Münzschrank, der Angermairsche. S. 223.

Nische an der westlichen Fassade der Residenz. S. 163.

Otto III, Graf von Scheyern, dekorative Malerei im Depot der Schleifsheimer Gallerie. S. 127 f.
Otto von Wittelsbach, Thaten des, Teppichdarstellungen. S. 202 ff.

Palazzo Vecchio, Thätigkeit im, in Florenz. S. 57.
Perseusbrunnen im Grottenhöfchen der Münchener Residenz. S. 81 ff. 231.
Pietà, Gemälde (in einem Inventar genannt). S. 250.
Portale an der westlichen Fassade der Münchener Residenz. S. 153. 162 f.

Raittenhaslach, Gemälde im Speisesaale des Klosters (Halm, Materialien). S. 250.
Rundtempel, Deckenmalerei in dem, im nördlichen Hofgarten der Münchener Residenz. S. 193.
Rundtempel, Decken- und Wandmalereien in dem, im südlichen Hofgarten der Münchener Residenz. S. 18. 144.

Saba, die Königin von, Gemälde, früher in Pommersfelden. S. 249 f.
Sälchen, Deckengemälde in dem offenen, im südlichen Hofgarten der Münchener Residenz. S. 17. 244.
Saila, Tochter des Jephthah, s. Mirjam.
Sala Regia im Vatican, Thätigkeit in der. S. 52 ff.
Schleifsheim, Malereien im alten Schlosse von. S. 219 ff.

Servio, dekorative Malerei, früher in der Schleifsheimer Gallerie. S. 182.
Steinzimmer, die, in der Münchener Residenz. S. 161. 174 ff.
Stuckornamente, die, in der Münchener Residenz. S. 173.

Tageszeiten, die, Teppichdarstellungen. S. 212.
Teppichentwürfe für den Herzog Francesco von Toscana. S. 57.
Teppichentwürfe für die von Maximilian in München gegründete Manufaktur. S. 199 ff.
Teppichkartons in den Arkaden des nördlichen Hofgartens der Münchener Residenz. S. 193 f.
Theatinergang, der, in der Münchener Residenz. S. 161. 169 ff.
Thürbeschläge im grofsen Treppenhause der Münchener Residenz. S. 192.
Thürklopferentwurf, der, in der Sammlung Maffei. S. 107. 173. 220. 232.
Treppenhaus, das grofse, in der Münchener Residenz. S. 154. 161. 189 ff. 192.
Treppenhaus, Thätigkeit im, bei der Sala Regia im Vatican. S. 55.
Trierschen Zimmer, die, in der Münchener Residenz. S. 161. 177 ff.

Ulrich und Afra, die Heiligen, Altargemälde in der Ulrichskirche zu Augsburg. S. 120.
Ursula, Martyrium der heiligen, Altargemälde in der Michaelskirche zu München. S. 100 f. 113.
Ursula, Martyrium der heiligen, Gemälde im Belvedere zu Wien. S. 101. 249.
Ursula und Gefährtinnen, Altargemälde, früher in der Franziskanerkirche zu München. S. 258 f.
Ursula und Kordula, die Heiligen, Altargemälde im Depot der Schleifsheimer Gallerie. S. 232. 233 f.

Vatican, Thätigkeit im. S. 52 ff.
Vasthi, Gastmahl der, Gemälde früher in Schleifsheim. S. 114.
Verkündigung, die, Altargemälde in der Karmeliterkirche von Brescia. S. 58.
Verkündigung, die, Predella vom Hochaltare der Frauenkirche zu München. S. 109. 228 f.
Verkündigung, die, Altargemälde in der Michaelskirche zu München. S. 100. 113.
Verkündigung, die, über dem Portale der Reichen-Kapelle in der Münchener Residenz. S. 143 f.
Veronika, Schweifstuch der, dekorative Malerei vom Hochaltare der Frauenkirche zu München. S. 107. 229.
Vierschimmelsaal, Deckenmalerei im Vorraum zum, in der Münchener Residenz. S. 173.
Virtus, Bronzewerk im Garten des Nationalmuseums zu München. S. 149. 231.
Vogelfang, der, dekorative Malerei in der Schleifsheimer Gallerie. S. 143. 217.

Wappen, das bayerische, Bronzewerk an der Fassade der Michaelskirche zu München. S. 106.
Wappen mit dem Monogramm des Maximilian und der Elisabeth, zwei dekorative Malereien im Depot der Schleifsheimer Gallerie. S. 196.
Wappengang s. Theatinergang.
Wilhelm, der heilige, Altargemälde im alten Schlosse von Schleifsheim. S. 123 f.
Wittelsbacher Brunnen, der, im Brunnenhofe der Münchener Residenz. S. 14 Anm. 5. 15. 92. 149 ff.

Inhaltsverzeichnis.

EINLEITUNG.

Seite

Der künstlerische Aufschwung Münchens in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts 1

ERSTER TEIL.

I. Candids Ursprung und Aufenthalt in Italien 46
II. Candids äufsere Verhältnisse in München 59

ZWEITER TEIL.

I. Das Grottenhöfchen in der Herzoglichen Residenz 74
II. Arbeiten in der Jesuitenkirche von S. Michael 97
III. Candid als Tafelmaler. — Der Augustusbrunnen in Augsburg . . 110
IV. Thätigkeit in der Frauenkirche Münchens in den ersten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts 132
V. Die herzogliche Residenz 139
VI. Candids Thätigkeit für die von Maximilian gegründete Teppichmanufaktur 196
VII. Das Porträt der Herzogin Magdalena 218
VIII. Malereien im alten Schlosse von Schleifsheim 219
IX. Der Münzschrank des Christoph Angermair 223
X. Der Hochaltar und das Ludwigsmaussoleum in der Frauenkirche zu München 226
XI. Thätigkeit für einige andere Kirchen Münchens 232
XII. Candids Entwürfe zur malerischen Ausstattung 236
XIII. Das Ludwigsdenkmal in Landshut und einige andere Werke . . . 247
XIV. Die übrigen Handzeichnungen und Stiche 253

Alphabetisches Verzeichnis der besprochenen Werke Candids 260